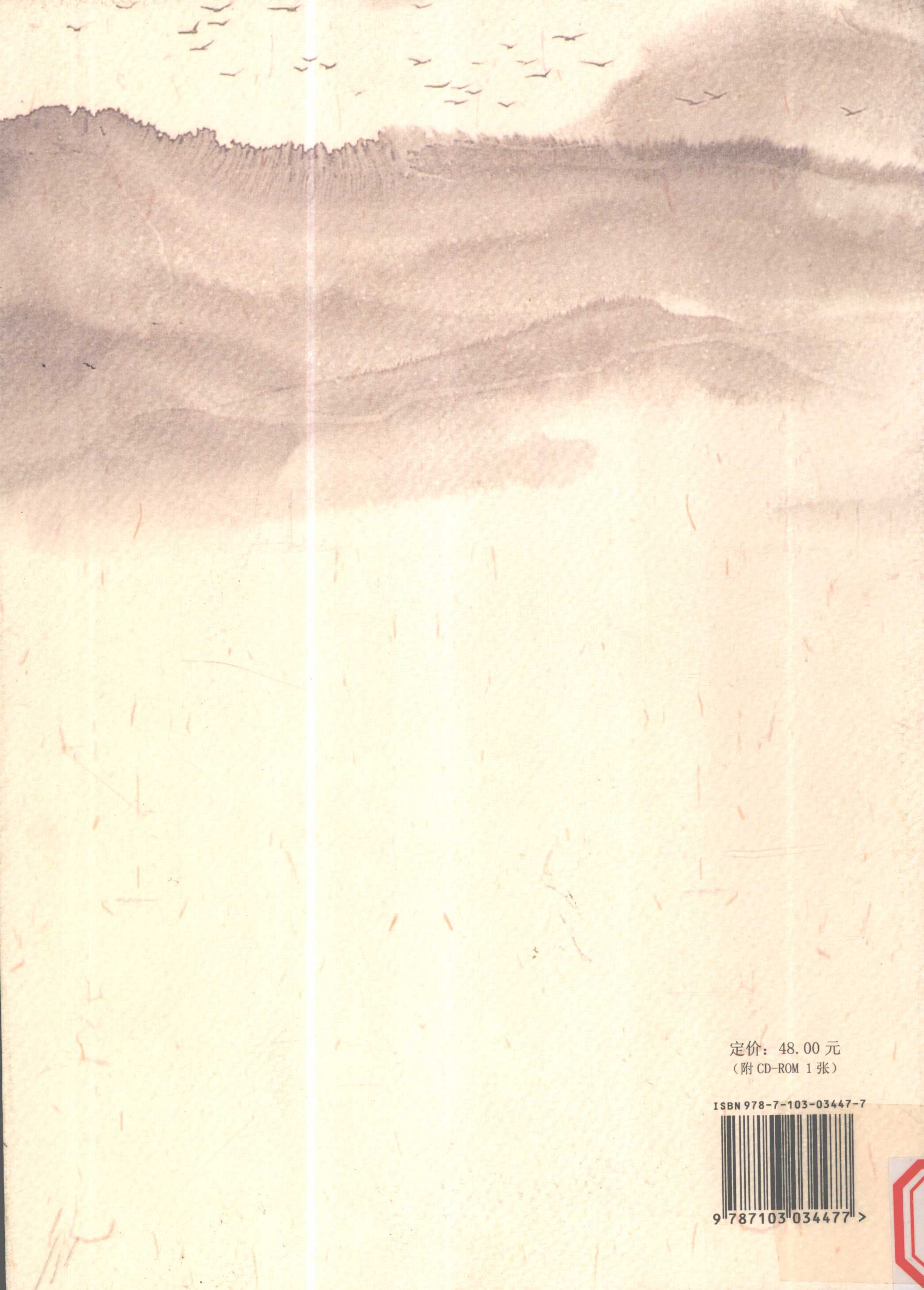
中国近现代音乐史

（第三次修订版）

汪毓和 编著


附CD-ROM1张





定价：48.00元
（附CD-ROM 1张）

ISBN 978-7-103-03447-7
9 787103 034477 >

中国近现代音乐史

（第三次修订版）

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

中国近现代音乐史／汪毓和编著．—4版．—北京：人民音乐出版社，2009.6
ISBN 978-7-103-03447-7

Ⅰ.中… Ⅱ.汪… Ⅲ.①音乐史-中国-近代 ②音乐史-中国-现代 Ⅳ.J609.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第003149号

责任编辑：牛抒真
责任校对：沙　莎

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路2号　邮政编码：100036）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
787×1092毫米　特16开　23.75印张
2009年6月北京第4版　2009年6月北京第1次印刷
印数：1-8,000册　（附CD-ROM 1张）　定价：48.00元

“第三次修订版”的前言

在2002年推出我的《中国近现代音乐史》(第二次修订版)时，我国音乐史界正展开一场有关“重写音乐史”的讨论，其中不乏对我过去所编著的教材的批评意见。当时我认为自己已经以实际行动参与了这场讨论，因此只需原则表态欢迎对我的批评，而对许多具体问题一般不做明确的答复，更不随便与人商榷。尽管这个“第二次修订版”发行的情况一直不错，我自己还是抱着认真“反思”的态度面对大家的讨论。在2004年，我主动向人民音乐出版社表示打算再做一次修订，作为自己生前对写史的最后一搏。非常高兴我的想法得到了出版社领导和我的责编的支持，经过将近三年的努力，这个任务总算完成了。虽然到今天为止，我对自己的修订工作并不十分满意，总觉得自己做得还不够。但从我的年龄和身体的状况也得告一段落了，先交出供大家再讨论吧。至少可以提供一个新的批评靶子，也是有利于我国音乐史学的发展的。

最近有幸读了王子初同志在《音乐研究》2006年第三期发表的《略论中国音乐史的改写》，他一方面对从20世纪80年代以来曾侯乙墓的出土、舞阳骨笛的发现和奉节石哨的测定等一系列音乐考古方面的重要进展，指出了过去主要根据文献史料为基础的中国古代音乐史学研究已到了必须“重新改写”的时候了；另一方面，他又充分肯定杨荫浏《中国古代音乐史稿》(以下简称《史稿》或“杨史”)的价值，认为：“《史稿》是一个里程碑，它本身就是历史，我们应该尊重历史。”他还表示了对一本学术性的史学著作是否要“修订”，必须由作者自己来决定。至于是否要“重新改写”中国古代音乐史，则是摆在当前所有中国音乐史学者面前的历史责任。我很同意子初同志的意见，对过去历史的“重新认识、重新改写”是任何历史学者都可以去考虑、去进行的，是谁也不能捆住你的手脚的。当然，任何一本历史著作写出后就必然要面临客观的鉴定和读者、同行的批评。写对了自然会得到人们的肯定，写错了就得认真改正。史学的发展既包含了对正确的史识的传承，又包含了对错误史识的不断修正。其实，作者的“修订”，也就是作者对自己成果进行冷静

反思的重新认识、重新改写。我们必须承认过去任何史学家对历史的认识难免带有这样那样主客观的局限，因而谁也避免不了发生对过去历史的错误评述，随时进行“修订”就是随时改正这些“局限”和“错误”。我的中国近现代音乐史教材从20世纪60年代的“未定稿”、80年代的“定稿”、90年代的“修订版”，以及2002年的“第二次修订版”，就是自己这几十年间对历史研究的不断反思、不断重新认识、不断重新改写的过程。在这个过程中，我每走一步，主观上都尽量努力按照“应该如何正确认识”来要求自己。我过去所有的认识尽管确有一定客观条件的影响，但它们不是主要的。我的那些认识没有因为受什么领导指示的结果，也没有故意要去迎合某些主流意识的影响而说了违心的话。所有自己过去的认识，都是当时历史条件下自以为正确的认识。后来尽管自己的认识发生了一定的改变，这既不意味着对过去客观环境压迫的“解放”，也不意味着对今天的“趋时”，而主要是自己“革”自己的“命”。我始终抱着凡是自己认为是正确的认识，决不轻易地放弃；凡是自己认识到自己有错，也决不顽固坚持。至于我的认识是否符合今天的潮流，是否符合别人的要求，只有留待大家来鉴定。将来即使到了自己无法再进行改正，别人也会替我继续进行类似的努力的。这次的“第三次修订”，基本上就是按这精神来办的。

子初同志又说：“历史学是研究和阐述自然和人类社会发展的具体过程及其规律的科学。这是历史学的一般定义。但通常所说的‘历史学’，仅指研究和阐述人类社会发展的具体过程及其规律性的科学。”人类社会发展的具体过程首先是指过去已经发生的种种历史事实，这些已经发生过的史实是不可能再重现的，所以人们常常说的应“还历史以本来面貌”和“原汁原味”，只是一种主观要求而已，要真正不折不扣地做到，恐怕是不可能的。人们只能通过一切历史的载体——史料（出土或收藏的实物和有关历史文献）的重新认识，来探求已经消逝的过去历史及其变异发展的规律。经过大量出土文物不断证明，仅仅依照文献性的史料来研究历史显然是不够了，还必须尽量依照不断出土的种种历史实物来加以印证，才能使我们对古代历史的认识尽可能接近实际。近现代历史虽然不存在文物出土的问题，但由于种种客观的原因，许多历史性事物实证的失散也相当严重。因此，不断挖掘有关图片、乐谱、音响，甚至包括有关人士的口述资料等给文字性的文献资料作印证，逐渐为人们所重视。对此，我认为还不能从一两个例证就轻率推翻过去已取得的某些共识。所以，一方面我们应该欢迎一切对史实的新的挖掘，另一方面对一些经过大量史实所得出的共识的推翻也应取慎重的态度。

几十年工作的体会，我深深感到个人的能力是非常有限的，自己对过去中国

音乐历史的认识（其中大部分也是建立在前人研究基础上所获得的）也是非常有限的。我的责任就是要尽可能继续在大家的研究基础上不断地前进。我一再对自己的教材进行“修订”,就是想通过不断地自我修正,巩固一切自认为还有用的“旧识”，充实自己经过思考的“新识”，使得自己的工作能不断取得一定的改进和提高。这次我的“修订”大致可归纳为以下几点：

一、对原有的章节框架做了这样的变动:1. 对原来的“引言”及第一、第二章基本保持原来的思路和观点,只做了些细节的修正(如添了一些内容、改正或补充了一些历史人物的生卒年等等)，这是由于自己对这些部分的研究近几年没有什么大的进展；2. 对第三章至第七章的内容做了必要的调整，尤其对一些代表性作曲家的评述做了必要的、新的阐述，也提出了一些跟其他同志不同的看法以供进一步讨论;3. 新加了主要论述音乐思想及理论研究的“第八章”,因为在前几年的“重写音乐史”的讨论中,有些批评者对此很关注,促使我对此也进行了系统的梳理和思考;4. 重新改写了全书的“结语”。

二、对原来“二次修订版”的谱例做了全面的调整,即:保留了一些原有的(为便于学生利用)、去掉了一些很常见的、增加了一些原来只提供参考曲目而没有抄谱的,等等。谱例采自不同年代、不同版本,只作为本书内容的组成部分供参考。因文中对作品及作者情况均有详细介绍,故谱例前省略词、曲作者的署名。

三、增加了“第二次修订版”所缺的“图例”和“乐例”,因为到目前为止,要求学生找到必要的“图例”及“乐例”还相当困难。尤其是“乐例”部分,对学生具体体会过去我国音乐历史的发展非常重要，而现在能够得到公开出版的数量又那样少。其中有不少还是根据自己以往为了上课而积累的“磁带录音”，现在连究竟是谁演唱、演奏的也大多记不清了,只有极少数是从演唱者那里获得的,我才添加了他们的姓名。我的目的只是为了让学生多少能通过实际的音响去认识历史。乐例除标明体裁形式(如钢琴曲、管弦乐、二胡曲等),均为声乐作品。

四、增加了有关我国近代传统音乐的“乐例”，特别是以往一些著名艺人演唱的实际音响,尽管几乎都是取自老唱片转录的、音响质量不理想,但终究是当时的历史音响,比现在找年轻人唱的要更能体现当时的历史。对于这些“乐例”几乎全部不加谱例,只附注了少量唱词,以供学生理解其内容。

五、为便于读者阅读,将所有原来“章后注”改为当页的“脚注”。

汪毓和

2006年10月6日

目 录

引　言

1840年“鸦片战争”和1860年“英法联军”侵略中国（即所谓“第二次鸦片战争”）以后，中国实际上已一步步沦为丧失独立主权的半殖民地半封建的国家。国内外反动势力的剥削和压迫，使人民生活在水深火热之中，同时也激发了人民群众坚持不懈的反抗外国侵略和本国封建统治的斗争。人民革命运动像一股股不可抗拒的巨浪，不断冲击着清王朝的腐败统治。

在“洋务运动”、“维新运动”改革浪潮的推动下，中国的资本主义得到了相应的萌发。但从它诞生的时候起，就面临着强大的帝国主义和国内官僚买办势力的压迫。随着资本主义经济的发展，新生的民族资产阶级同帝国主义和封建主义之间的矛盾也在逐渐加深，终于促使民族资产阶级中的主张革新的人士逐步抛掉改良主义幻想，切实参与革命斗争，自觉负起领导各阶层人民群众反帝反封建斗争的责任。1911年的“辛亥革命”，最终推翻了延续二百多年的清王朝，结束了绵延两千多年的封建帝制统治，建立了共和体制的“中华民国”。由于中国民族资产阶级的软弱和动摇，“辛亥革命”的胜利果实最终仍被以北洋军阀为代表的反动势力所篡夺，中国民主革命斗争并没有获得真正的胜利。

反帝反封建的政治斗争和资本主义的经济发展，促进了资产阶级民主主义新文化的发展。资产阶级新文化同封建主义旧文化之间的矛盾和斗争日益深化，具体表现为“学校与科举之争”、“新学与旧学之争”、“西学与中学之争”等等。反对封建腐败统治、反对闭关自守、主张学习欧美的科学文化、要求富国强兵救亡图存等等，是当时发展新文化的主要目的。介绍欧美科学文化、创办新学堂、出版报刊，以及组织各种社团等等，使这时期的文化战线出现了一派新气象。各种各样的文艺形式，也在不同程度上揭露了社会的阴暗现实和表现了对帝国主

义、封建主义压迫的反抗和不满，同时，也流露出作者对祖国和人民的深厚情感，以及对美好未来的祈望。

这个历史时期群众的音乐生活及我国音乐文化发展的重要现象是：

1.传统音乐的新发展

早已衰落的封建“雅乐”和源自民间俗乐的“雅部”(主要指已经“文人化”的昆曲、古琴等)也处于不断衰落的趋势,但随着政治形势的不断发展产生了一些反映当时斗争生活的新民歌（包括一些早期的工人歌曲和根据地、解放区的民歌改编曲)。值得重视的是各种地方戏曲(即所谓“花部”)及说唱音乐也随着形势的发展和社会生活的演变——大量原来活跃在农村的民间艺人纷纷进入城市，使绝大部分原来主要流播在农村的说唱曲种、戏曲剧种不断在城市中落脚，不断走向职业化的发展,形成许多对后来颇有影响的新剧种和新曲种。

2.近代西洋音乐文化的传入

随着西方文明和近代西洋音乐文化的陆续传入，特别是随着新式学堂的建立和发展,从 20 世纪初,出现了大量有别于传统旧乐的“学堂乐歌”。学堂乐歌主要是当时进步的知识分子传播民主革命思想的一种重要手段。随着学堂乐歌的传播，西洋音乐的基础知识、技能和表现方式,开始在一般民众(特别是一些青年知识分子)中广泛地扎下了根,为后来“五四”新音乐文化的全面发展(主要指音乐创作、音乐表演、音乐理论研究等)奠定了必要的基础,并始终以音乐教育事业的发展起着推动全面的龙头作用。

3.群众歌咏的产生和发展

由于普通教育的发展和城市革命斗争的影响，群众歌咏活动在人民音乐生活中的影响愈益增强，各类声乐体裁的发展在整个近代音乐文化发展中占有其特别突出的地位。尤其是 20 世纪 30 年代后,随着抗日救亡呼声的高涨和“左翼”进步文艺运动的开展,群众性的进步音乐(通过在进步电影、戏剧中的插曲和群众歌咏活动等)越来越增强其在整个中国近代音乐文化发展中的重大影响。

4.两种音乐(传统音乐和近代新音乐)文化的并存和发展

随着民主革命斗争的不断深入和中国社会的曲折发展，中国的新音乐（包括群众性的进步音乐和学院的专业音乐）以我国自己特有的方式不断得到迅速的提高和广泛的发展。另外,与之同时并存的各种中国传统音乐,也随着这一客观形势的发展不平衡地、不停地向前演变，并且还不可避免地出现了这两种音乐文化彼此间的相互影响。

第一章 鸦片战争后中国传统音乐的新发展

鸦片战争后各种原来被封建统治者所歧视和压制的民间俗乐，同我国广大人民群众保持着密切的联系。它们对封建阶级（特别是其知识阶层）也逐步加深其影响。这些传统的民间音乐艺术还深入影响了我国道教、佛教等宗教音乐。到清中叶封建社会开始解体，城市商品经济的发展和城市剧院的逐步建立、交通运输的日益改善等客观影响，促使中国民间音乐艺术在这一时期得到了比以往更为迅速的发展。我国的地方戏曲已逐步形成了昆腔、高腔、梆子、皮黄四大声腔系统的三百多种大小不同的剧种；说唱音乐方面则已有鼓词、评弹、道情、琴书、牌子曲等上百种不同的曲种；民族器乐方面除了古琴、琵琶、笛、箫、筝等乐器的独奏和重奏外，各地也发展了各有特色的、不同器乐组合的地方乐(曲)种。

民间艺术的逐渐进入城市和逐渐商业化，对于这些艺术本身的发展产生了两方面的影响。一方面是：1. 比较雄厚的城市经济为这些艺术的发展提供了较好的物质条件；2. 相互的竞赛和交流，促使艺人们不得不尽快提高自己的艺术技巧、扩大剧团的规模、进一步提高专业化的水平和进行一些自发性的改革；3. 推动了各地区各种艺术体裁之间的交流、融合，促进了一部分艺术体裁的更新发展，也自然地将一部分逐渐淘汰；4. 城市的生活和复杂社会的矛盾，有利于民间艺术同群众革命斗争的结合和同各种新文艺的相互影响；5. 城市的生活和市民意识的影响，促使原来只有男演员（或男演员占绝对优势）的戏曲、说唱音乐逐步推进女演员的产生和向男女同台演出的转变。事实证明，不少优秀的女演员对各种民间艺术的提高和发展做出了不可磨灭的贡献。

另一方面是：1. 这些传统的民间艺术逐渐成为城市资本主义经济的商品；2. 不少传统艺术中原有的封建主义糟粕不仅未能彻底清

除，反而同资产阶级个人主义、享乐主义的思想和小市民低级庸俗的趣味结成一体；3. 在艺术表演上加深了华而不实、肤浅庸俗的倾向。

总之，在这百年来，凡是进入城市的民间艺术体裁，都不同程度地受到这两方面的影响，使它们从内容到形式都发生了深刻的变化。

新文艺工作者（特别是初期的专业音乐家）对这些传统艺术的认识和关注一直比较差，这种情况直到抗日战争爆发前后才稍有改变。但当时多数人还只限于“利用旧形式表达新内容”（即当时所谓的“旧瓶装新酒”）这一点。有意识地收集、整理、研究和改革工作，只是在20世纪40年代的“解放区”才开始提上日程，并做了一些初步的工作、取得了一些可喜的成绩，为中华人民共和国成立后对这些艺术的全面继承和改革奠定了基础。

第一节　新民歌、城市小调和民歌改编曲的发展

一、新民歌

民间歌舞的发展，主要依靠人民群众随着社会生活的演变、将自己对一些生活的感受通过对传统曲调填上新词逐步衍变而成的。鸦片战争以来，在贯穿这个阶段的反帝反封建群众革命斗争（如太平天国、义和团等农民运动）中，涌现了一些生动地反映这个时代和群众生活的“新民歌”。如反映农民群众受帝国主义和资本主义压迫的痛苦生活的河北张家口民歌《种大烟》、山西河曲民歌《提起哥哥走西口》、内蒙古鄂尔多斯地区民歌《义和团》等。



├乐 01－02　河曲民歌《提起哥哥走西口》┤

《提起哥哥走西口》的歌词：提起（了那）哥哥（呀）走西（那个）口，止不住小妹妹的泪蛋蛋流。一把（把那）拉住（那）哥哥的手，说下个日子（呀）你再走。（下略）

有些民歌则是反映在官僚买办压迫剥削下中国早期工人的苦难生活和迫切要求解放的愿望，如河北开滦民歌《矿工苦》、辽宁抚顺民歌《煤黑子苦》、江苏苏州民歌《十怨厂山歌》等。

├谱 01－02　《矿工苦》┤　├乐 01－03　《矿工苦》┤

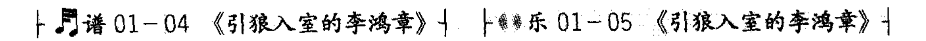


有些民歌则热情歌颂了群众反帝反封建的斗争精神和爱国热情，如：山东惠民民歌《洪秀全起义》（即《四月榴花火样红》）、广东民歌《三元里抗英童谣》、山东威海民歌《甲午战争》、河北安次民歌《穷人才能保江山》、河北曲阳民歌《打洋鬼子》等。

├谱 01－03　《洪秀全起义》┤　├乐 01－04　《洪秀全起义》┤



在少数民族地区，还出现了反映少数民族人民反抗帝国主义侵略和民族压迫的民歌，如：蒙古族民歌《引狼入室的李鸿章》、维吾尔族民歌《迫迁歌》（即《被赶出家园》）、蒙古族民歌《高大人挑兵》、回族民歌《高大人上口外》、侗族民歌《随天军》等。





这些新民歌都是根据群众熟悉的曲调加以填词改编的。它们直接产生于群众斗争生活，长期流传于民间，从各种不同的角度鲜明地揭示了当时的社会矛盾，反映出广大群众反帝反封建的强烈愿望。它们是生动反映当时历史现实的宝贵的文化遗产。

二、城市小调

辛亥革命以来，我国广大城乡曾涌现不少及时反映现实生活的新的城市小调或小调性的填词歌曲（当时也称之为“时调小曲”）。这些城市小调常常被编成各种集子流传各地。其中有痛斥北洋军阀政府对外勾结帝国主义出卖祖国、对内欺压善良群众的罪恶，如《坚持到底》、《苦百姓》等；有抨击、讽刺军阀政府大搞所谓“议会民主”把戏的《鬼议员》，揭露当时社会腐败黑暗、道德堕落的《阎瑞生》、《张考生》等；还有同情受压迫、被剥削人民，要求摆脱封建束缚、要求爱情自由的《孟姜

女》、《寡妇歌》、《十恨》、《尼姑思凡》等。

这些作品大多数思想性和艺术性都不高，但无论如何它们都是真实地反映部分城市群众对当时社会生活、政治斗争的看法，以及各阶段社会革命斗争对他们的影响。当然，在妓院、酒楼、茶坊等娱乐场所，仍流传着思想性很差，甚至低级、下流的《十八摸》、《打牙牌》、《知心客》、《下盘棋》之类。这一切都说明民歌，尤其城市小调，是民间艺术体裁中反映现实生活各个方面的最及时、广泛、直接的一种艺术品种。

这些新民歌和城市小调，虽然在内容上与其原来的民歌有了明显的变化，但它们在曲调方面往往是同出一宗。一个曲调常常会被填上许多不同的歌词，有些调子从南到北，以至于在遥远的边疆地区都得到广泛流传。当然，在流传的过程中，由于歌词的不同，特别是方言、声韵的不同，使得其原有的曲调会渐渐产生很有意思的变化。同时，在它们流传的过程中，也给予各地的戏曲、说唱和民族器乐的发展以深刻的影响。

当时，还出现了少数完全是新编的小调歌曲，如北京老音乐教师白宗魏为了激励人民群众的爱国主义感情，曾将传说的古代女英雄花木兰代父从军的诗篇写了一首小调性的歌曲《木兰辞》(载于北京大学音乐研究会的《音乐杂志》第一卷第五、六号合刊，1920年8月)；辽宁盖县师范的语文教师蒋荫棠作词、音乐教师田锡侯编曲的《苏武牧羊》等，它们也曾在群众中广泛流行。

谱01－05 《苏武牧羊》 乐01－06 《苏武牧羊》





在“五卅”运动时期，杨荫浏又将在“五四”前后以元朝诗人萨都剌所填词写作的《金陵怀古》的原曲调（该曲刊载于1920年12月北京大学音乐研究会的《音乐杂志》第一卷第九、十号合刊）改填以宋代民族英雄岳飞的词《满江红》。这首歌曲在后来的抗日救亡斗争中曾传遍全国各地，产生了极其深远的影响。

谱 01－06 《满江红》 乐 01－07 《满江红》

慢板 慷慨

怒 发 冲 冠， 凭 栏 处， 潇 潇 雨

歇。 抬 望 眼， 仰天长 啸， 壮 怀激 烈。

三 十 功 名 尘 与土， 八 千里 路

云 和 月。 莫 等闲，白 了 少 年头，

空 悲 切！ 靖 康 耻， 犹 未 雪。

臣 子恨，何 时 灭！ 驾 长 车， 踏 破

贺兰山 缺。 壮 志 饥 餐胡 虏肉， 笑 谈 渴 饮

渐慢

匈 奴 血。 待 重头收 拾 旧 山 河， 朝 天 阙。

民歌(包括城市小调在内)对这时期的新的专业音乐创作,尤其对群众性通俗音乐(如工农歌曲、歌舞音乐、电影音乐等)的影响,也比其他民间音乐品种的影响更为直接。特别在20世纪40年代的抗日民主根据地和后来的解放区,人民群众以自己对这个伟大的时代的深刻感受,创编了无数歌颂共产党、歌颂人民领袖、歌唱新社会和新生活,以及歌唱革命斗争的新民歌。这些新民歌的音乐虽然基本上仍是"旧调填新词",但是,新的生活、新的思想感情、新的歌词,不能不使某些原有曲调产生了一些质的变化。如抗日战争时期的《东方红》就是源自陕北民歌《骑白马》,解放战争期间的《解放区的天》就是源自河北民歌《十字调》。这些新的民歌充满明朗乐观的感情和朝气蓬勃的风貌,充分体现出具有鲜明时代特征的新素质。此外,像抗日战争时期的陕北民歌《咱们的领袖毛泽东》、《绣金匾》、《秋收》,山西民歌《刨洋芋》,内蒙民歌《红旗歌》、《嘎达梅林》、《乌拉山》,以及解放战争时期的东北民歌《咱们的领袖毛泽东》、《五朵花儿开》等,都是当时最受欢迎的经过改编的新民歌(参见第七章第一节)。

许多新音乐工作者也积极投入了有关民歌改编曲的创造,如《边区十唱》(张寒晖编曲)、《有吃有穿》(张鲁编曲)、《怎么办》和《拥军花鼓》(均为安波编曲)、《变工队生产》(马可编曲),以及《妇女自由歌》(阮章竞填词)等(详见第七章第一节)。在当时的群众歌咏活动中,许多音乐工作者还曾大量利用民歌音调或形式作为素材进行具有中国民族特色的革命歌曲的创作,如聂耳的《塞外村女》、张曙的《日落西山》、冼星海的《做棉衣》和《二月里来》、吕骥的《开荒》和《大丹河》、贺绿汀的《保家乡》、郑律成的《延水谣》、马可的《南泥湾》、李劫夫的《二小放牛郎》等,都取得了极好的效果。

第二节　说唱音乐的新发展

清代中叶后,各种带有地方特色的说唱音乐大体上都陆续成熟成型,例如主要流传在北方各省的"鼓词类"曲种,先后涌现了山东大鼓、西河大鼓、京东大鼓、京韵大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓、东北大鼓等。而主要流传于长江流域的"弹词类"、流传于两湖地区的"道情(渔鼓)类"、流传于黄河以北的"牌子曲"类,以及"琴书"类、"清音小曲"类等,也有类似的发展。其中以较早进城的"北京单弦"和"山东大鼓",以及在晚清以来享誉曲艺界的"京韵大鼓"、"苏州弹词"和"河南坠子"的影响较为突出。

北京单弦　源自清初满族子弟自编自唱用以自娱的“子弟书”，于1803年即在华广生编订的《白雪遗音》中被收录。至1880年以随缘乐（原名司瑞轩）开始组织票房、到处演唱，自此形成独立曲种走向社会。之后的著名艺人有：德寿山（清同治年间）、荣剑尘（1881—1958）、常澍田（1890—1945）等。由于历史的原因，以往唱“单弦”多是满族子弟，或自弹三弦，或唱者边唱边击八角鼓、另一人操三弦伴奏。唱本大多故事性很强，唱腔高昂活泼、优美爽朗。单弦对北方的曲艺（特别是大鼓）影响深远，中华人民共和国建立后正式定名的北京“曲剧”就是在单弦的基础上形成的。

山东大鼓　又名“犁铧大鼓”、“梨花大鼓”，是北方各种大鼓中较早进入城市、较早成熟成型的曲种之一。先后出现了何老凤(约1840—约1900,有的资料上称“郝老凤”,北口)、郭大妮、黄大妮（小北口），以及王小玉姊妹（即白妞、黑妞，南口）等著名的艺人。如在刘鹗的《老残游记》中曾有关于当时济南大明湖女艺人白妞演唱《黑驴段》的生动描写。山东大鼓的发展对后来的山东琴书、西河大鼓、京韵大鼓等曲种的发展都有影响。

京韵大鼓　原是流行于河北河间地区的“木板大鼓”，后与清音子弟书合流而形成了所谓“怯大鼓”，流传到平津一带，后又结合北京方言并吸收了京剧等戏曲艺术的念白、唱腔、表演方面的经验，逐渐形成了“京韵大鼓”。在京韵大鼓的形成过程中，以白云鹏（1874—1954）和刘宝全①做出的贡献最为突出。特别是刘宝全，他对京韵大鼓进行了较大的革新和创造。他以高亢圆润的嗓音和生动细致的表演，给后人留下了不少优秀的曲目，如《单刀会》、《长坂坡》、《白帝城》、《大西厢》，以及开篇《丑末寅初》等。他以毕生的努力把京韵大鼓的发展推进到一个新的、成熟的阶段，并开创了这个曲种的最主要的流派“刘派”。

①刘宝全（1869—1942），原名毅名，河北深县人，幼习皮黄，工老生，曾赴沪演出过。返京后改业，随胡十、宋五、霍明亮等艺人专攻大鼓。在不断实践的过程中，刘宝全把京剧唱腔逐步糅入大鼓，并吸收京剧在唱工、念白、运腔等方面的经验，以丰富大鼓的声腔；吸收京剧的身段、动作的经验，以革新大鼓的表演。从此以后，京韵大鼓的发展才进入成熟的阶段。

图 01－01



图 01－02



图 01－01　刘宝全演出剧照（见原声带《鼓界大王刘宝全》封面，中国唱片厂）

图 01－02　京韵大鼓著名演员白云鹏头像（引自《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第 8 页）

乐 01－08　京韵大鼓《丑末寅初》（刘宝全唱）

《丑末寅初》的歌词　第一段：丑末寅初日转扶桑，猛抬头、遥望见，天上的星，星和斗、斗和辰（是那）渺渺茫茫，恍恍惚惚，密密匝匝，直冲云霄汉，减去了辉煌。（后从略）

辛亥革命后，原来主要在华北、山东等地流传的各种大鼓，这时不仅遍及北方各省，还流传到整个长江流域，甚至达到长江以南的两湖地区。

一些老曲种在流传过程中又逐渐衍生出各具地方特色的新曲种，如河北的“河间大鼓”到20世纪20年代进入天津后，衍生了新曲种“西河大鼓”；原来的“五音大鼓”也是直到20世纪30年代才改用扬琴伴奏，并改名为“北京琴书”。在京韵大鼓的基础上又派生了“梅花大鼓”等新曲种，还涌现了一批值得注目的演唱大鼓及时调的女演员（如骆玉笙即“小彩舞”、花五宝、赵宝翠、魏喜奎等）。

河南坠子　这是20世纪初，在“颖歌柳”或“三弦书”与“道情”合流的基础上，又吸收河南曲子、大鼓等音调和形式，逐渐形成的著名新曲种“河南坠子”。从20年代开始它已广泛流传到天津、上海等地，至30年代后又扩展到东北、西北、两湖、重庆等地，是新生曲种中流传最广、最快的一种曲艺形式。先后产生了像乔利元、潘春聚等前辈，以及以乔清秀（1910—1944，原名李金秀）、程玉兰、董桂芝为代表的三大流派。

此外，像“山东琴书”最初只是流行于豫东和皖北农村的小曲，到辛亥革命前后进入城市，逐渐形成南路、北路、东路各流派，一直到1934年由著名艺人邓九如在天津演出时，才正式定名为“山东琴书”的。同样，“四川清音”在辛亥革命前还称作“月琴”，主要流传于四川农村，直到1930年左右才在重庆、成都等城市中站住脚跟，组织了“清音歌曲改进会”，并正式改称为“四川清音”。

苏州弹词　原来已有较长的历史，从明末清初已形成名艺人辈出的局面，积累了像《白蛇传》、《玉蜻蜓》、《描金凤》、《珍珠塔》等著名的传统曲目。在乾隆、嘉庆年间，弹词名艺人陈遇乾曾对上述弹词曲本进行了整理、改编，并且首创了具有个人特色的，偏重苍劲、浑厚、简朴的，比较适合于演唱老生的风格流派，即所谓老“陈调”。

到嘉庆、道光年间，另一位弹词名艺人俞秀山[1]，通过说唱《倭袍》等曲目，创立了偏重委婉抒情、悠缓细腻的新腔，即所谓老“俞调”，为后来的苏州弹词的发展奠定了新的基础。到咸丰年间，马如飞[2]又通过说唱《珍珠塔》等曲目，发展了节奏明快、刚劲有力、朴实爽朗并适合于叙事的新腔，即所谓“马调”，也即近代苏州弹词中另一个影响最大的流派。

---

①俞秀山，生卒年月不详，清嘉庆、道光年间弹词四大名家之一，以说唱《倭袍》著称。

②马如飞，生卒年月不详，清咸丰、同治年间弹词名家，苏州“光裕社”主持人，以说唱《珍珠塔》著称。

乐 01－09 传统苏州评弹唱腔介绍(A.老陈调、B.老俞调、C.老马调)

A.老陈调:《林冲踏雪》(陈调,刘天韵唱)

大雪纷飞满山峰,冲风踏雪一英雄。帽上红缨沾白雪,身披黑氅兜北风。枪挑葫芦迈步走,举目苍凉恨满胸。这茫茫大地何处去,天寒岁暮路途穷。

B.老俞调:《游西湖》(找不到唱词,周云瑞唱)

C.老马调:《见娘》(周云瑞唱)

(说)……

(白)儿啊!娘呀!(唱)说到太太见儿如获宝,千万欢笑变做万分伤,泪眼糊涂难仔细,含悲咽喉唤儿郎,双手先来捧面庞。毕竟你三载往何处去,为何你天涯地角尽荒唐,你全不想娘在孤乡儿在外,我好比风中之烛草上的霜。(下略)

自此以后,苏州弹词的各种流派,基本上都是以"俞"、"马"两调作为基础加以发展的。清末民初苏州弹词艺人杨小亭和夏荷生(1899—1946),就是在综合"俞"、"马"两调的基础上创出的各自的新腔(即所谓"雨夹雪"),即:杨小亭的真假声并用、爽利清脆的"小杨调",夏荷生的"高弹响唱"、"快弹慢唱"的"夏调"。

苏州弹词通过艺人的努力钻研,在"五四"后又发展了许多新的流派。同时,原来的"俞调"和"马调"也得到很好的继承,并有了进一步的提高和发展。如现在一般所唱的"俞调",实际上已是经过蒋如庭、朱介生、朱慧珍等吸收昆曲和滩簧等民间音乐而大大丰富发展了的新"俞调"了;同样,现在一般所唱的"马调",实际上也已是先经过魏钰卿,后又经过薛筱卿、沈俭安所发展的,比原来的老"马调"也更丰富的新"马调"。这时期在这两种传统唱腔的基础上形成的新流派,最主要的有:祁连芳进一步发展"俞调"委婉曲折之特点的"祁调";徐云志在"马调"的基础上吸收"俞调"的因素,创立了所谓糯米腔的"徐调";特别是蒋月泉以"马调"、"周调"作为基础,吸收了京剧注重念白和"俞调"注重抒情的特点,创立了一种既能叙事又能抒情、唱法自然从容而又富于韵味的一种新腔,即"蒋调"。到20世纪40年代以后,苏州弹词又派生了像杨振雄既高昂刚健又委婉缠绵的"杨调",以及徐丽仙、朱雪琴等发展的"丽调"和"琴调"。

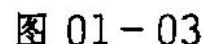
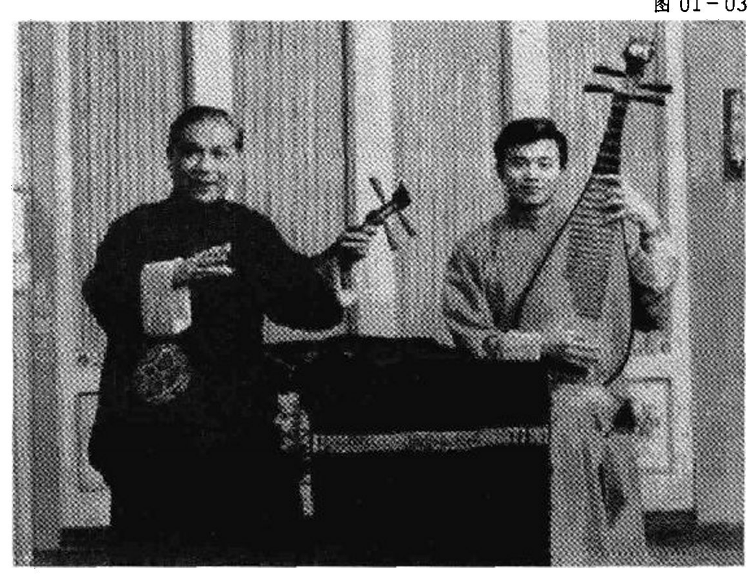



图 01－03 苏州弹词演员蒋月泉剧照(见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第 47 页)

乐 01－10 苏州弹词《杜十娘》(蒋月泉唱)

开篇《杜十娘》的唱词:窈窕风流杜十娘,自怜身落在平(嗯)康。她是落花无主随(呀)风舞,飞絮飘零泪数行。青楼寄迹非她愿,有志从良配一双,但愿荆钗布裙去度(呀)时光。在青楼识得个李公子,啮臂三(呀)生要学孟梁。她自赎身躯离火坑,双双月下渡长江。

乐 01－11 苏州弹词《昭君出塞》(杨振雄唱)

苏州弹词《昭君出塞》唱词:秋风萧瑟长安城,边塞烽烟蓦地闻,汉王昏聩朝政乱,哪堪胡儿又进兵。文官执笔人济济,武将朝中列森森。平时枉食千钟粟,定国安邦竟无能,只好和番遣妇人。

苏州弹词为什么能在这短短的几十年中取得迅速的发展和提高?其原因是:1. 它本身有较悠久的历史传统,积累的曲目和腔调都相当丰富。2. 它较早进入城市,较早向专业化方向发展;它产生、流传在我国经济文化比较发达的江浙地区,为艺人提高自己的文化修养提供了较好的条件,也对艺人的演唱提出了较高的要求。3. 弹词艺人对于传统的继承和创新发展的关系一直处理得比较好,他们既重视继承自己的传统又敢于不断大胆创新,从别的艺术形式(如昆曲、京剧、滩簧、大鼓,以及江南各种民歌小调等)中汲取有益的因素。4. 特别难得的是各流派之间相互支持、相互取长补短,以利于各自兼采各派之长而独创新腔。5. 较早成立了科班(如光裕社、普裕社等),有严格培养后代的优秀

传统。6.得到了不少文化界人士(如钱杏邨、赵景琛等)对弹词艺术的关注和帮助。

辛亥革命前后,在不少城市中曾广泛流行宣传爱国、要求民主自由的时调小曲和新体弹词,反映了当时社会的急剧变化和资产阶级民主革命运动在广大群众中的深刻影响,如《十二月太平年》、《放足乐》、《盛宫保抄家五更》、《鸦片曲》、《女子文明灯》等。同时,一些革命志士及进步人士也纷纷编写新的弹词唱本宣传爱国民主的思想,如秋瑾编了《精卫石》,陈天华编了《猛回头》,李伯元编了《庚子国变弹词》等。当时,热心进行时事宣传而受到广大群众欢迎的著名艺人,还有“苏滩”艺人林步青和杭州“小热昏”艺人杜宝林[①]等。

在革命斗争高潮时期,在革命斗争蓬勃开展的地区,利用说新书向群众进行宣传,曾起过不小的作用。如在第一次国内革命战争时期,广东的粤曲(包括南音、粤讴、龙舟在内)曾配合宣传创作了《革命武装歌》、《三民主义歌》、《沙基惨案》、《夜吊沙基烈士》等新曲目;西河大鼓演员王魁武[②]曾编演过新词《科学救国》、《中山纪事》等,在抗日战争时期他又演唱了《昝岗惨案》、《减租减息》、《大生产运动》等;演员王尊三[③]则编演了《保卫大武汉》、《晋察冀小姑娘》、《皖南事变》等新曲目,热情宣传抗日救国的主张。特别是20世纪40年代在延安的陕北说书艺人韩起祥,他主动积极地响应边区政府有关说唱音乐改革的号召,编唱了许多新书,如《刘巧团圆》、《张玉秀参加选举会》等,对边区的说唱音乐改革起了很大的推动作用。

第三节 戏曲音乐的新发展

乾隆、嘉庆以来,随着市民经济的发展,原来流传各地的地方剧种获得了不同

---

①杜宝林,原是杭州一位唱“卖梨膏糖”调(一种起源于民间卖唱调的说唱)的民间艺人,他的艺名就叫“小热昏”。辛亥革命前后,他曾以当时当地的时事新闻为题材,即兴演唱专门讽刺贪官污吏和社会时弊的小曲,深受群众的欢迎。后因躲避统治阶级的迫害而隐匿。时人很敬仰他的品格和艺术,把这种艺术形式称之为“小热昏”。

②王魁武(1891—1947),艺名“小毛贲”,是西河大鼓名演员王振元的儿子。他从五四运动以来一直在思想上很进步,抗日战争以后更自觉地在共产党的领导下积极从事革命文艺宣传工作。后来,被当地人民选举为镇长。1947年他领导农民向敌伪做斗争时不幸被捕,宁死不屈,英勇就义。

③王尊三(1892—1968),西河大鼓演员、新曲艺运动的倡导者之一。青年时期在北方从艺,抗日战争爆发后投入抗日救亡活动,并在晋察冀根据地从事实际革命斗争,同时又积极编演新曲目配合宣传。中华人民共和国建立后曾任中国曲艺研究会主席、全国政协委员等职。

程度的勃兴。当时流传各地的较大的地方剧种已有:赣剧、湘剧、秦腔、晋剧、河北梆子、徽剧、汉剧、粤剧、川剧、闽剧、滇剧等(这些剧种名称过去取名比较复杂,为了便于理解这里均取现在的通称,如“秦腔”即陕西的“中路梆子”,“徽剧”过去称为“徽调”或“二黄调”,“汉剧”过去先称“楚调”后称“汉调”、“黄腔”等)。其中取得成就最显著、影响最突出的是京剧的形成和发展;其次,粤剧、评剧、越剧的发展也各带有其典型的意义。

一、京剧的形成

京剧是以徽剧、汉剧作为基础的一种“皮黄戏”。在乾隆后期,南方的“三庆”班最先进京,随后“四喜”、“春台”、“和春”各班也相继进京,形成了所谓“四大徽班”(实际上当时这些所谓“徽班”中就有“汉调”的艺人参与,如著名的艺人俞三胜就是杰出的汉调艺人)进京的局面。“四大徽班”进京初期,并没有立即为当时人们所特别重视,他们的演出也还保留着与清初以来盛行剧坛的昆曲、梆子、高腔等剧种“同台演出”(即以不同剧种的戏班,以“折子戏”排在同一时段顺序演出的方式)的习惯,和以“徽调”与“汉调”混同编演的习惯在京献艺,逐渐进入了“徽汉合流”的局面。特别在剧目的选择上他们不断加强迎合一般市民所熟悉和喜爱的《三国演义》、《杨家将》、《水浒传》等历史剧目,还编演了一些像《打渔杀家》、《宇宙锋》等具有一定反封建意识的新剧目。这些具有一定新的富于历史意义的剧目比原来在北京盛行的

图 01－04



图 01－04 “同光十三绝”照片(见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第 33 页)
前排左起:1 张胜奎、2 刘赶三、3 程长庚、4 时小福、5 卢胜奎、6 谭鑫培;后排左起:1 郝兰田、2 梅巧玲、3 余紫云、4 徐小香、5 杨鸣玉、6 朱莲芬、7 杨月楼

图 01 - 05



图 01 - 05　谭鑫培的剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第 34 页）

昆曲、高腔等戏曲的传统剧目，要更接近市民的爱好、更符合于时代的要求。同时，它的唱词通俗易懂，唱腔朴实爽朗，也易于为一般民众所接受。这些“徽班”艺人善于大胆吸取昆曲、高腔、梆子等各传统剧种在念白、声腔、板式变化和基本功训练等方面的经验，不断在艺术上大胆革新和创造，逐渐使一种富于时代特色的、以老生演员为主的新的皮黄戏——“京剧”，得以在声腔、程式、剧目、行当、场面等方面，得到了全面的丰富和提高。

在京剧发展史上曾出现了许多具有相当艺术造诣的著名演员，如咸丰、同治年间以余三胜（1802—1866，原汉调艺人，后加入“徽调”的“四喜班”）、张二奎（1814—1863，原为嗜戏的票友，后下海人“徽调”的“和春班”）、程长庚（1811—1879，原徽调“三庆班”班主）“老三鼎甲”的局面，以及胡喜禄、梅巧玲（1842—1882，原“徽调”名旦、梅兰芳的祖父）、徐蝶仙（小香，1831—1882，原“三庆班”名小生）、刘赶三（1817—1894，“徽调”名丑）等，他们对近代京剧的发展起了奠基的作用。

至光绪年间，又形成了以孙菊仙（1841—1931）、汪桂芬（1860—1906）和谭鑫培①为代表的“新三鼎甲”的中兴局面。尤其是谭鑫培，他从武生转入老生后，在综合程余各派成就的基础上，创立了一种神清骨隽、抒婉自如、韵味清醇的老生新腔，即后来一直成为京剧老生唱腔中影响最大的一派“谭派”。与谭鑫培同时齐名的老生

①谭鑫培（1847—1917），名金福，艺名“小叫天”，湖北武昌人，原习须生，曾师承程长庚。中年因倒嗓而改习武生，入江湖卖艺之“粥班”，深受各地群众的欢迎。光绪初年返北京，入“三庆班”，仍习武生。至 1877 年嗓音恢复，转入“四喜班”，改唱老生，遂名声日振。他功底很深，又得名师指点，昆乱兼擅，文武不挡，能戏甚多。尤以《李陵碑》、《洪洋洞》、《秦琼卖马》、《四郎探母》等戏著称于世。晚年很少登台演戏，1917 年因被军阀强迫带病上台，遂一病不起。

演员还有王鸿寿(1850—1925),以及旦角演员时小福(1846—1900)、余紫云(1855—1899)等,他们对后来京剧的发展也产生了深刻的影响。

乐 01－12　京剧《卖马》(谭鑫培唱)

京剧《卖马》的唱词:(西皮慢板)店主东带过了黄骠马,不由得秦叔宝两泪如麻。提起了此马来头大,兵部王大人相赠与咱。遭不幸困至在天堂下,还你店饭钱无奈何只得来卖它;摆一摆手儿你就牵去了吧!(摇板)但不知此马落在谁家?

光绪后期，京剧剧坛上还有不少个性突出的演员，如王楞仙(1859—1908，小生)、杨小楼（1878—1938，武生)，老生演员刘鸿声(1879—1921)、王凤卿（1883—1956)、余叔岩（1890—1943)、高庆奎(1890—1940)、言菊朋(1890—1942),旦角演员陈德霖(1862—1930)、龚云甫(1862—1932)、王瑶卿(1881—1950),净角演员何桂山(生年不详,卒于 1917)、金秀山(1855—1915)、郝寿臣(1886—1961),以及丑角演员罗寿山(1859—1912)、王长林(1858—1931)、萧长华(1878—1967)等。

乐 01－13　京剧《逍遥津》(高庆奎唱)

京剧《逍遥津》的唱词:(散)伏后、御妻!呀!(二黄导板)父子们在宫院伤心落泪呀!(回龙)想起了朝中事好不伤悲。(原板)曹孟德与伏后冤家作对,害得她魂灵儿不能够相随。二皇儿年岁小孩童之辈,他不能在灵前奠酒三杯。我恨奸贼把孤的(慢板)牙根咬碎,上欺君下压臣做事全非。欺寡人在金殿不敢回对,欺寡人好一似猫鼠相随。

此外,前辈京剧演员对伴奏(即“场面”)一开始就非常重视,并做了大胆的改革与发展,逐渐形成了弦、管、打击乐并重的编制。那时,出现了许多著名的琴师和鼓师,如梅雨田[①]、孙佐臣[②]、刘兆奎等。

---

①梅雨田(1869—1914),江苏泰州人,为“四喜班”名旦角梅巧玲的长子(即梅兰芳的大伯父)。早年他曾从名琴师贾祥瑞学习胡琴,他操琴音节谐适,风格严谨,很善于托腔,曾长期为谭鑫培操琴,谭亦倚为左右手。他还善吹笛,能吹昆曲不下三百出。其他如唢呐、鼓板也无不能之,在京剧发展史上被视为京剧琴师两大派开创者之一。

②孙佐臣(1862—1936),北京人,名光通,人称孙老元。幼习老生,后因倒嗓改习胡琴,得名师贾祥瑞指点。曾先后为谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、许荫堂、贾洪林、金秀山等著名演员操琴。晚年因不得志,郁郁而死。

二、早期的戏曲改良

清末民初，随着西洋话剧的传入中国，一种新的艺术形式“文明戏”在各大城市里迅速兴起。“文明戏”的发展对当时的“戏曲改良运动”有直接的影响。例如京剧演员汪笑侬①,由于对当时封建统治腐败的不满，以自己丰富的文学修养，做了不少对传统剧目的整理加工和对新剧目的编写工作。在这些剧目中抒发了他忧国忧民的感情,并不

图 01－06



图 01－06　梅兰芳的《贵妃醉酒》剧照（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第 36 页）

①汪笑侬(1858—1918),原名德克俊,字仰天,号孝农,满族。曾中举人,任河南泰康县令,后因触怒乡绅而被黜,遂即入剧界。曾在整理剧本及编剧方面做了不少工作,如《瓜种兰因》、《党人碑》、《搏浪锥》、《哭祖庙》、《骂阎罗》、《桃花扇》等具有一定民主爱国思想的新戏,都出自其手。在演唱方面,他主要综合汪桂芬、孙菊仙二派,并善于别创新腔,自成一派。民国初年,曾在天津主持“戏剧改良社”,对于戏剧理论颇多发挥。可惜当时他的主张不为人们所重视。晚年定居上海,郁郁以歿。

同程度地抨击了清廷的腐败统治。他在演唱上也根据自己嗓音的特点别创新腔，如《刀劈三关》、《骂阎罗》的唱腔中均表现出他那种满腔忧愤、慷慨高歌的特点。汪笑侬对后来京剧的改革，特别是“海派京剧”的发展有不小的影响。

在民国初期，以上海的潘月樵(1869—1928)和“夏氏兄弟”(即夏月珊、夏月润)等，通过编演《潘烈士投海》、《黑奴吁天录》等中外题材的时事新戏，以及在唱腔、表演、舞台布景等方面的大胆改革，创立了所谓“海派京戏”。之后，以梅兰芳、尚小云、荀慧生、程砚秋等“四大名旦”和欧阳予倩等人，对京剧旦角艺术通过排演古装新戏和时装新戏将演唱、舞台表演等方面的改革尝试推进了一大步。尤其是梅兰芳[①]以自己杰出的艺术表演，初步成功地突破了原来京剧旦角中青衣与花旦在表演上的严格区分的陈规，实现了王瑶卿等前辈艺人提出发展“花衫”、使青衣与花旦两种角色逐渐统一的改革主张，并创造了许多以旦角为主的“古装新戏”，成功地体现了京剧旦角艺术发展的新风格。梅兰芳等人的革新与创造，对后来京剧旦角表演艺术的发展，特别对京剧艺术发展中开创“老生与旦角并重”的新局面起着非常重要的作用。

乐 01－14 京剧《霸王别姬》(梅兰芳唱)

京剧《霸王别姬》的唱词：(白)看，云敛晴空，冰轮乍涌，好一派清秋光景。(唱)适听得众兵丁闲谈议论，一声声露出了离散之情。(二六)劝君王饮酒听虞歌，佐君清兴舞婆娑，嬴秦无道江山破，英雄四路动干戈……(下接舞剑场面，音乐《夜深沉》)

在各种地方戏曲的发展中，当时也出现了类似的改革活动。比较重要的团体有：秦腔的“易俗社”、河北梆子的“奎德社”，以及川剧的“戏曲改良公会”和“三庆会”等等。当时的戏曲改良运动，曾促进了戏

①梅兰芳(1894—1961)，名澜，字畹华，原籍江苏泰州，出生于梨园世家。他七岁开始学艺、十一岁登台，曾得到陈德霖、王瑶卿等名师的指点，也曾在“喜连成班”入班学习过。由于他一贯认真钻研技艺并在艺术表演中敢于创新，故辛亥革命前即在京坛享有盛名。辛亥革命时期曾排演了《孽海波澜》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装新戏，表现了一定的民主倾向；后来还排演了《洛神》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》等古装新戏，对京剧艺术做了全面的创造性改革。抗日战争期间他蔑视敌伪的威逼，八年蓄须闭门，坚拒登台演出，表现了难能可贵的民族气节。中华人民共和国成立后，他一贯热情参与各项政治活动及为人民群众的演出活动，受到党和人民的高度评价。1959年加入中国共产党，1961年病逝于北京。

曲艺术同不断发展的社会现实的联系，并在戏曲表演、舞台装置、布景、服装等方面也进行了不同程度的革新。

但随着辛亥革命以后政治形势的变化，戏曲改良的发展又面临了一些新的考验。即在“五四”新文化运动的冲击下，在文化界引发了一场“旧剧改革”的争论，反映了当时多数新文化工作者对待继承文化遗产的认识的偏颇；同时，日益加深的商业化影响，也造成把戏曲艺术发展一度引向低俗和平庸的困境。

三、“五四”后的新发展

当时，只有少数技艺高超的演员仍努力坚持其优良传统，并主动吸取新文化的有益因素，谋求在艺术上的进一步提高和发展。如京剧老生演员周信芳[①]继续编演《宋教仁》、《学拳打金刚》等时装新戏和《四进士》、《赵五娘》等古装新戏，表达他对旧社会腐败统治的不满和对被压迫的老百姓的同情。在艺术表演上，他主张兼采各派之长，创立了质朴刚健、顿挫有致、富于激情的独特风格——“麒派”。著名旦角梅兰芳则将其早年曾经开启的对“古装新戏”的改革进一步推向成熟，先后编演了像《天女散花》、《洛神》、《贵妃醉酒》、《宇宙锋》、《断桥》等古装新戏。梅兰芳还克服种种困难先后率团赴日本、美国、苏联演出，将中国的优秀艺术成就传播到世界，引发了世界戏剧界的无比尊崇。著名旦角演员程砚秋[②]也在新文化运动的影响下，编演了像《荒山泪》、《窦娥冤》、《青霜剑》等充满民主精神的新剧目，并亲自到欧洲去进行艺术考察，大胆提出改变过去京剧创腔“以字就腔”的成法，敢于以“以腔就字”的原则创立新腔。他甚至大胆吸取其他戏曲、说唱，乃至西洋声乐的某些经验来改进自己的演唱，创立了他所独特的既婉转曲折又刚劲有力、极富内在激情的“程派”风格。

①周信芳(1895—1975)，名士楚，浙江慈溪人，艺名“麒麟童”。自幼从陈长兴学戏，七岁即登台演戏。早年积极响应京剧的改良运动，“四·一二”事变后他进一步靠近进步戏剧运动，曾参加了“南国社”的演出活动。抗日战争时期积极推动京剧界的救亡抗日宣传活动。他的代表性剧目有《四进士》、《徐策跑城》、《追韩信》、《文天祥》、《清风亭》、《海瑞上疏》等等。1959年加入中国共产党，1975年于上海逝世。

②程砚秋(1904—1958)，字玉霜，北京人，满族。自幼从荣蝶仙学艺，1915年开始登台，后又得王瑶卿、梅兰芳等名师指点。1921年独立组班赴沪演出，取得成功。1927年曾为筹组中国戏曲音乐院做了不少努力。1932年赴欧洲考察各国的戏剧音乐。抗日战争期间，曾躬耕于北京青龙桥，拒绝登台演出，以表明自己崇高的民族气节。中华人民共和国成立后，他一贯积极热情地参加各项政治活动和为广大群众演出。1957年10月加入中国共产党，1958年病逝于北京。

图 01-07



图 01—07 周信芳演《四进士》的剧照(见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第 38 页)

图 01-8



图 01—8 程砚秋演《荒山泪》的剧照(见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第 36 页)

乐 01-15 京剧《四进士》(周信芳唱)

京剧《四进士》(宋士杰)的唱词:公堂之上上了刑,好似鳌鱼把钩吞。悲切切出了都察院,只见杨春与素贞。你本是河南上蔡县,你是南京水西门。我三人从来不相认,宋士杰与你们是哪门子亲。我为你挨了四十板,我为你披枷戴锁边寨去充军。可怜我年迈人离乡井,(哭头)杨春、杨素贞,(散板)谁是我披麻戴孝人。

乐 01－16　京剧《荒山泪》(程砚秋唱)

《荒山泪》的唱词:(二黄快三眼)我不怪二公差奉行命令,却因何县太爷暴敛横征,恨只恨杨嗣昌生心害政,众苍生尽做了这乱世之民。眼见得十室中九如悬罄,眼见得一县中就半死于兵,眼见得好村庄变成灰烬,(散板)眼中人尽都是虎口余生,我不如拼一死向天祈请,苍天哪!愿世界从今后永久和平。

京剧前辈艺人对年青演员的培养也取得了显著的成绩。如以叶春善(1876—1935)、萧长华(1878—1967)所领导的“富连成班”。该班成立于1904年,由京剧演员叶春善(叶盛章、叶盛兰的父亲)在北京筹组,原称“喜连成班”。第一科招收学生雷喜福、侯喜瑞等六人,聘萧长华、苏雨卿等为教师。1908年第一科学生增至七十多名,并在广和楼登台演出达一年之久。1912年更名为“富连成班”,1935年叶春善死后由萧长华继任班主。至1940年萧长华离班,1944年停办,曾先后招收、培养了“喜”、“连”、“富”、“盛”、“世”、“元”、“韵”七科共达六百多名京剧演员。“富连成班”是我国京剧发展史上时间最长、影响最大的科班。从1904年至1944年一直坚持了比较全面、严格的艺术教育传统,为京剧的不断发展培养了大批出色的新人才。此外,像欧阳予倩[①]等人所创办的“南通伶工学校”、程砚秋等人所办的“中华戏曲专科学校”[②],以及王泊生等所创办的“山东省立艺术剧院”等,则比较明显地努力试探吸收新文化的经验来培养青年戏曲人才,也取得了十分可喜的成绩。

比较古老的昆曲,经艺人和一些文人的努力,得到了一定的恢复。北方以侯玉山(1893—1996)、韩世昌(1898—1977)、白云生(1902—1972)、马祥麟(1912—1994)、侯永奎(1911—1981)等人为主,重新登台

---

①欧阳予倩(1889—1962),湖南浏阳人。1907年留学日本期间热衷于话剧。回国后一面从事话剧事业,同时随许多京剧演员及名票友学习京剧,主工青衣,并曾与周信芳等名角合演,颇有名气,有“南欧(阳予倩)北梅(兰芳)”之誉。他还先后主持过“南通伶工学校”和“广东戏剧研究所”等京剧的教学、研究机构。后来主要投入“左翼”戏剧运动的各项活动。中华人民共和国成立后任中央戏剧学院院长、中国文联副主席、中国剧协副主席等职。

②“中华戏曲专科学校”,成立于1930年。初名“北平戏曲专科学校”,一度改称为“中国戏曲音乐院北平分院附属戏曲学校”(程砚秋任北平分院院长)。1935年后改名“中国高级戏曲职业学校”,由焦菊隐、金仲荪先后担任校长,王瑶卿、曹沁泉、高庆奎等为教师。学生共分五科,以“德”、“和”、“金”、“玉”、“永”排名,如著名演员宋德珠、李和曾、王金璐、李玉茹等均出自该校。

演出；南方以沈月泉（1865—1936）、俞振飞（1902—1993）、王传淞（1907—1987）、朱传茗（1909—1974）等人为主，也坚持了经常性的演出。南北昆曲艺人及文化界一些爱好昆曲的热心人士，均十分重视对昆曲的传统的继承和发展，为此于1921年在苏州创办了像“昆曲传习所”[①]等科班，为昆曲这一古老艺术形式的发展培养了一代新的演员。

四、广东粤剧、评剧、越剧、楚剧的形成和发展

广东粤剧　从太平天国覆灭被禁后，在1900年的所谓“新政”影响下又得到一定的复苏。早期粤剧艺人为了适应广大市民的口味，开始突破早期粤剧受梆子、皮黄的影响，大量吸取本地民间音调，并改用当地方言的念白，发展了许多富于地方特色的新腔。他们还对生角的唱法从原来的“子喉”（即假嗓）改为“平喉”（即真声），增添了具有地方特色的伴奏乐器（如喉管、二胡、椰胡、秦琴等）。至1925年后，粤剧艺人还有意识改进了舞台装置、积极培养女演员、实行男女同台演出的制度，先后涌现了像千里驹、马师曾、薛驹先、罗品超、红线女等著名演员。但是，到20世纪40年代后，粤剧的发展在商业化的影响下较明显地走入一条“华而不实、一味崇洋”的歧途。

在这时期，各种戏曲剧种中得到显著发展的是原来的各种地方小戏，如江浙地区的各种“滩簧”、河北的评剧、浙江的越剧、湖北的楚剧、苏北的扬剧、淮剧、泗州戏、山东的柳琴戏、浙江的甬剧、安徽的黄梅戏和云南的花灯戏等。其中以评剧、越剧与楚剧的发展最快，影响也较大。

评　剧　由河北的说唱“莲花落”与东北的歌舞“蹦蹦”合流而成的新剧种（时称“落子”）。在评剧发展的初期（“唐山落子时期”），著名演员兼剧作家成兆才[②]，曾为评剧编演了近百个传统剧目，为评剧的成长奠定了坚实的基础。辛亥革命后，评剧

---

①“昆曲传习所”成立于1920年，由穆藕初、汪鼎丞、张紫东创办于苏州“留园”。聘孙咏雩为所长，吴梅为名誉主任，沈月泉、沈斌泉、高步云等为教师。现在南昆的著名“传”字辈老艺人，如周传瑛、王传淞、沈传芷、朱传茗等均出自该所。

②成兆才（1874—1929），字捷三，艺名“东来顺”，河北滦县人，出生于一个贫苦农民家庭。1891年前后曾从“莲花落”艺人金开福等学习，并参加了“二合班”的演出活动。1895年为生活所迫，逐渐成为职业的“莲花落”艺人。不久，“莲花落”被禁，1908年与张化文、金菊花等改“莲花落”为“平腔”。1909年与张德礼、月明珠等在唐山筹组“庆春班”，1917年后改名为“永盛合班”。以后他全力投入于剧本的改编和创作工作，曾为评剧的发展提供了像《马寡妇开店》、《王定保借当》、《杜十娘》、《珍珠汗衫》、《王少安赶船》、《六月雪》、《杨三姐告状》等九十多个剧目。1929年病逝于家乡。

艺人受到当时革命运动的影响，也及时编演了一些具有反帝、反封建内容的时事新戏（如《杨三姐告状》等），曾在群众中轰动一时。在评剧发展的中期（“奉天落子时期”），以天津的“孙家班”（由演员孙凤龄、孙凤鸣等领班）为主，曾大胆培养了不少优秀的女演员，如花莲舫（1893—1958）、李金顺（1896—1952）、筱桂花、白玉霜等。这些女演员曾在评剧的发展中作用日渐显著，特别像李金顺和白玉霜[①]，从表演到唱腔均进行了大胆的重要改革。

图 01－9



图 01—9 评剧演员白玉霜头像（见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》第 8 页）

乐 01－17. 评剧《杜十娘》(李金顺唱)

评剧《杜十娘》的唱词：一闻此言大吃一惊！好一似凉水浇头（我的）怀里抱着冰，木雕泥塑（我也）说不出话来（啊）、云濛儿遮眼（我的那个）两耳鸣，（我的那个）心似刀扎，（那个）浑身（就）哆哆哆哆战。扑簌簌的两眼（我就）滚下泪痕（哪唉、唉）哎哟，我的（那个）杀了人的天哪！……（下略）

乐 01－18 评剧《杜十娘》(白玉霜唱，唱词与前例基本相同)

一般讲，李金顺的唱腔比较粗犷而富于激情，鲜明体现了“奉天落子”的特色；而白玉霜的唱腔则比较细腻而富于抒情，她擅演悲剧、特长低腔、善于使用“反调”，体现了评剧进入大城市（天津、北平）的转变。她除了演出《珍珠汗衫》等评剧传统戏外，很注重演新戏（如《可怜的秋香》等）。1935 年白玉霜率团到上海演出期间，又得到文化界进步人士的帮助，排演了《潘金莲》、《阎婆惜》、《海棠红》等新戏，引起了舆论界的广泛重视。经过上述艺人们的努力，才使得评剧在这短短几十年间，从一种地方小戏而一跃成为具有全国影响的大剧种。

---

①白玉霜（1907—1943），原名李桂珍，为莲花落艺人李景春之女。1921 年曾受业于孙凤鸣，1924 年与花莲舫合作演出于天津。1935 年与爱莲君、钰灵芝共同在上海演出，曾轰动一时。后来，得到新文艺工作者的帮助，对评剧从剧本到舞台表演方面进行了大胆革新，并改用了“评剧”这个名称。1937 年北返，她主要只在京津两地演出，直至逝世为止。

越　剧　　由原来是浙江嵊县名叫“的笃班”的一种从“落地唱书调”的说唱转变为戏曲的地方小戏。最初，它也与当时其他戏曲剧种一样完全是由男性演员上台表演的。五四运动前后进入上海，他们才开始吸收京剧、绍剧等传统剧种的表演形式，增加了丝弦伴奏，逐渐扩大规模，改进表演技术，当时称之为“绍兴文戏”。20世纪20年代初期，他们开始试办女子班。至20世纪30年代，特别是抗战爆发以后，它才逐渐转变为全部以女演员来表演的剧种。在“绍兴文戏”时期的女子班中，以“四季春班”影响最为突出。像姚水娟(1916—1977)、屠杏花、尹桂芳(1919—2000)、马樟花(1921—1942)等就是先后参加过该班的演员，其他像著名演员袁雪芬[①]、傅全香(1923—)等也均出自该班。

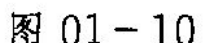


图 01-10



图 01—10　袁雪芬演《祥林嫂》的剧照(见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》彩色插图第26页)

①袁雪芬(1922—)，浙江省嵊县人，1933年入“四季春班”学越剧正旦，同时，学习绍兴大班戏。1936年春在杭州挂牌演出，同年秋赴上海演出。1942年开始提倡越剧改革，通过《香妃》、《红粉金戈》、《木兰从军》等新剧，逐步确立她的独特流派“袁派”。1945年成立以她为首的“雪声剧团”，1946年以根据鲁迅小说改编的《祥林嫂》著称于世。中华人民共和国成立后长期担任上海越剧院院长、上海戏剧家协会副主席等职。

在越剧的发展过程中，以筱丹桂（1917—1947）、袁雪芬等人所组织的“丹桂剧团”和“雪声剧团”做出了重要的贡献。袁雪芬等人曾邀请一些话剧工作者参加越剧的编导工作，并对舞台装置、化妆、服装以及音乐等方面进行了大胆的、全面的改革；袁雪芬还邀请了作曲家刘如曾以及音乐家谭抒真、黄贻钧等人，参加有关越剧的音乐改革。是袁雪芬等人将原来“绍兴文戏”这个名称改为“越剧”，并通过《梁祝哀史》等剧目的演出，奠定了越剧改革的基础。在20世纪40年代后期，袁雪芬等人在“国统区”民主运动和进步文艺的影响下，演出了根据鲁迅著名的同名小说改编的越剧《祥林嫂》，以及《山河恋》、《寒夜曲》等新戏，深受群众的欢迎。

乐01－19 越剧《祥林嫂》（袁雪芬唱）

越剧《祥林嫂》祥林嫂的唱词：雪满地，风满天，那寒冬腊月又一年。长长的日子我怎么过？怎么过？如梦啊如真在眼前。曾记得婆婆领我十一岁，那祥林他只有五岁多一点，我是日间喂他三餐啊食，晚间常把尿布添。我是又做媳妇又做姐，含辛茹苦十几呀年，又谁知啊成亲半年祥林死，留下了两代寡妇度日呀艰。（下略）

楚　剧　湖北的一种花鼓戏（原称“黄孝花鼓”或“西路花鼓”）。这个剧种过去曾一再遭受统治阶级的压制和摧残，1926年改名为“楚剧”，并进入武汉的“血花世界”。“血花世界”是武汉市区一个类似上海“大世界”那样的游乐场所，原名“新市场”，在第一次国内革命战争时期始改此名。当时由共产党员李之龙[①]领导，成为当地进行革命宣传的中心之一，为市民演出。楚剧艺人沈云陔（1905—1978）、高月楼（1907—1955）等经过中国共产党的帮助，参加了由李之龙领导的“楚剧演员训练班”，提高了自己的文化与戏剧理论知识，整理、改编了许多传统的剧目，如《南归》、《灾民泪》、《除暴安良》等。他们对楚剧的音乐也进行了较大的改革，丰富了唱腔，增添了弦乐伴奏等。抗日战争期间，楚剧艺人还组成“楚剧抗敌宣传队”到四川等地从事抗日宣传演出。

在抗日战争时期，解放区的文艺工作者曾对京剧、秦腔等剧种进行了初步认真的改革工作，取得了较好的成绩和经验（详见第七章第

①李之龙，中共党员，在第一次国共合作时曾任广东革命政府海军局代理局长，兼中山舰舰长。1926年3月18日蒋介石阴谋制造所谓“三·二〇事件”后被逮捕。后获释，到武汉从事有关革命文艺宣传的领导工作。

一节)。但从全国范围来看,这时期的戏曲改革工作还只是初步的、分散的、自发的,真正大规模、有领导、有计划的改革工作,还是在中华人民共和国成立以后才得以实现。

第四节 民族器乐的新发展

一、地方乐种的发展

清中叶后,广大城乡音乐生活中日渐活跃的民族器乐合奏形式,主要有河北的"吹歌",山东、山西等地的"鼓吹",华中的"八音",江浙、闽粤的"吹打"、"丝竹"和"锣鼓"等,涌现了许多优秀的传统合奏曲目,如《放驴》(河北吹歌)、《百鸟朝凤》(山东鼓吹)、《三六》、《行街》(江南丝竹)、《一封书》、《满庭芳》(苏南吹打)等。

清末戏曲音乐的广泛发展,也使得这时期的民族器乐增添了一些新的形式,如在"吹歌"等乐种中出现了所谓"咔戏",以及王玉峰(1872—1913)的"三弦弹戏"、沈易书的"三弦拉戏"和王殿玉(1899—1964)的"丝弦拉戏"(后曾改名为"大擂拉戏")等,都是当时利用器乐来模仿戏曲演唱所形成的民族器乐合奏的新品种。

乐 01-20 辽南鼓吹《江河水》(根据原曲由鲁丁改编为双管独奏,民乐队伴奏)

乐 01-21 河北吹歌《放驴》(杨元亨演奏)

二、民间器乐独奏和社团的活动

在器乐独奏领域这时期曾先后出现了各有特色的个人流派。古琴方面有:张孔山(泛川派),王心源、王冷泉(1867—1921)、王露(1879—1921)(均为诸城派),黄勉之(1853—1919)、杨宗稷(均为九嶷派),秦维翰、张子谦(均为广陵派),黄景星(岭南派),以及溥雪斋、管平湖、查阜西、吴景略、夏一峰等;琵琶方面有:鞠士林、陈子敬、沈浩初(均为浦东派),李芳园、吴梦飞、朱英(均为平湖派),吴畹卿、杨荫浏、曹安和(均为无锡派),沈肇州(1858—1930,崇明派)和汪昱庭(1872—1951,上海

派)等。他们对保存、整理和发展古琴、琵琶等传统遗产方面,也曾做了不少有益的工作。此外,如1864年张鹤编的《琴学入门》,1868年秦维翰编的《焦庵琴谱》,1876年唐铭彝所编的《天闻阁琴谱》,1911年杨宗稷编的《琴学丛书》,1895年李芳园所编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》,以及1916年沈肇州所编的《瀛州古调》等等,这些琴谱和琵琶谱的编订、出版,对继承和发扬我国历史悠久的民族器乐传统无疑也是有着极大的积极意义的。

辛亥革命后,在上海、天津、济南、无锡等城市还有一些专门从事民族器乐演奏(包括一些昆曲的清唱)的社团,如无锡的"天韵社"、上海的"文明雅集"、"钧天集"、"清平集"以及济南的"德音琴社"等等。这些社团的活动,对民族器乐的发展和交流,也起了促进的作用。其中水平比较突出、社会影响比较大的社团有:"国乐研究社"(1919)、"大同乐会"(又名大同乐社,1920)、"霄兆国乐会"(1925)、"云和乐会"(1929)、"吴平音乐团"(1929)、"今虞琴社"(1934)、"上海国乐研究会"(1941)和"中国管弦乐队"(1941)等。这些社团的成员主要是文人、职员、店员、教师等,研习的范围包括丝竹、吹打、古琴、琵琶,以及戏曲(特别是昆曲和京剧)的清唱等等。他们在整理、研究、改编传统乐曲,刊行民乐曲谱,改革和制作民族乐器,组织各种形式的民乐演出和灌制唱片等方面做了不少有益的工作。这些社团还团结了一些民乐名家,除了上述古琴、琵琶演奏家外,还有周少梅(二胡),金灼南、娄树华、曹东扶(古筝),朱勤甫(板鼓)等;并且也培养了一批出色的年轻演奏者,如卫仲乐、程午加、金祖礼、李庭松、孙裕德、秦鹏章、林石城等。

三、民间艺人的活动

民族乐器的演奏在民间有非常深厚的基础,但是,由于绝大部分搞民族器乐的民间艺人社会地位低下,他们的艺术活动和提高几乎无人关心。他们之中有些人在戏曲、说唱班社里担任伴奏,或作为"红白喜事"的吹鼓手,有些甚至流落街头沦为乞丐。在道教徒中有不少人擅长民族器乐,但他们往往只是在宗教活动中附带进行演奏,因而不少杰出的民间器乐艺人的艺术才能被埋没。中华人民共和国成立后,经调查并被"抢救"的民间艺人,仅仅是其中的极少数,主要有无锡的民间艺人华彦钧(又名"瞎子阿炳")、河北的民间艺人杨元亨、陕西民间艺人安来绪、山东民间盲艺人王殿玉、蒙古族民间艺人舍拉西、维吾尔族民间艺人吐尔地阿洪等。

华彦钧[①]出生于无锡的道观，从小就在其父华清和道士指导下精于琵琶及二胡的演奏，并曾与江苏民乐界的周少梅、刘天华、张步蟾、杨荫浏、黎松寿等有着不同程度的联系（参见黎松寿、张伯炜主编的《阿炳传略》，南京出版社，1993年）。后因双目失明而流落街头，主要依靠卖唱为生。有关当局于1950年找到他时，他正处在贫病交加而多年未动乐器的时刻，当时只进行了一次实地录音的机会，仅勉强录制了二胡曲《二泉映月》、《听松》，琵琶曲《大浪淘沙》等六首乐曲。通过这些录音资料，不仅充分证明了他演奏技艺的精湛，同时也充分表露了这些民间艺人的艺术创造的深厚功力。

谱 01-07 二胡曲《二泉映月》前半部分

乐 01-22 《二泉映月》(二胡独奏、民乐队伴奏)



乐 01-23 琵琶独奏《大浪淘沙》

出生河北农村的杨元亨[②]，以管子、唢呐的演奏在当地也享有盛

---

①华彦钧(约1893—1950)，人称“瞎子阿炳”，江苏无锡人，自幼随其父雷尊殿道士华清和生活。华清和号雪梅，精通各种乐器，尤以琵琶为最。阿炳初从华清和学艺，华清和死后，他经常同民间吹鼓手交往，并参加他们的吹奏活动。后因患眼疾不治而双目失明，无法从事道教的活动，只得完全依靠卖唱、弹奏为生，几乎沦为街头流浪艺人。在敌伪统治无锡时期，阿炳曾不顾敌伪暴力在群众中演唱抗日新闻。中华人民共和国建立不久，党和政府曾计划认真录制他演奏的曲目，但只初步录了六首，他即于1950年冬病故。

②杨元亨(1893—1959)，号老利，小名小白，河北安平人。自幼因家贫即在当地吕祖庙出家为道士，元亨为其法名。他从其师永兴，特别是师爷老莲学习音乐，至1900年左右即已能演奏管子、唢呐、笛、笙、板胡等多种民间乐器，1946年被定县子位村请去教那里的吹歌班。中华人民共和国成立后曾被聘为中央音乐学院的管子教师，1958年因病返乡，1959年病故。《放驴》、《拿天鹅》、《小二番》等均是他经常演奏而为人们所熟知的乐曲。

名,但过去也没有什么社会地位。直到中华人民共和国成立,在有关院校的直接帮助下,他的技艺才得以较好地继承,他所传的曲目才得以整理出版和灌制唱片。吐尔地阿洪(1881—1956)则在保存和演奏著名的新疆“十二木卡姆”及维吾尔民间音乐方面做出了显著的贡献。新中国成立后正式出版的《十二木卡姆》(上、下册)基本上就是根据他所掌握的木卡姆音乐进行系统录音、记谱、整理而成的。

四、广东音乐的发展

广东音乐(一称“粤乐”)是以广东民间音乐(“八音”、“木鱼”、“龙舟”、“南音”、“粤讴”等)为基础,又吸收了粤剧、粤曲(类似“粤剧清唱”)以及外地丝竹乐(主要指“江南丝竹”及“潮州丝竹”)的基础上,逐渐在上海、广州、香港等地形成的一种新型的、以市民为主的民间器乐演奏形式(最初还是带演唱的,后来才逐步变为纯器乐的品种)。初期(辛亥革命前后至“五四”时期)广东音乐著名艺人(或“玩家”)有何柳堂[①]、丘鹤俦、严老烈等人,他们曾为广东音乐整理、改编了不少传统曲目,如《旱天雷》、《倒垂帘》、《小桃红》、《雨打芭蕉》、《得胜令》、《饿马摇铃》、《赛龙夺锦》、《连环扣》等。20世纪30年代前后,逐渐形成了广东音乐的繁荣鼎盛时期,以易剑泉、吕文成[②]、尹自重等人先后以上海的“中华音乐会”、广州的“素社”、“广东国乐研究会”和香港“钟声慈善社”等社团,把民间所流行的歌曲、戏曲曲牌、小调进行改编,创作了大量富于广东地方特色的民间器乐合奏曲,如《鸟投林》、《步步高》、《华胄英雄》、《平湖秋月》等,受到了广大市民阶层的欢迎,并得到电台、唱片公司的支持,在我国各大城市的市民中均有相当大的影响。但是,在20世纪30年代以后,特别是抗战爆发以后的十多年间,广东音乐的发展愈来愈受到中、外“商业性歌舞音乐”的影响,任意加进电吉他、萨克斯管、班卓琴(Banjo)等乐器,并出现了不少肤浅庸俗的作品[③]。

①何柳堂(1872—1933,对其生卒年月尚有其他各说),广东番禺人。自幼即随其祖父学习琵琶及其他民族乐器。从20世纪20年代开始从事广东音乐的创作,先后创作了《赛龙夺锦》、《七星伴月》、《垂阳三复》等许多新曲。他的创作和演奏活动对广东音乐在20世纪的发展和创新有明显的推动作用。

②吕文成(1898—1981),广东中山人。自幼即开始学习二胡、扬琴等,于20世纪20年代即在广东音乐的演奏和创作方面享有盛名。他也是最先在二胡基础改制“粤胡”的创始人,又是当时演唱粤曲的名家之一。也是从20年代开始,他热心从事广东音乐新曲的创作,先后改编了《梅花三弄》、《下山虎》,创作了《步步高》、《平湖秋月》等乐曲。晚年,他定居香港,也在该地病逝。

③关于这一点,学界的评价不一致,像欧阳予倩、李凌等,对此比较持批评的看法,而像郑伟滔、莫日芬等则对此持比较肯定的看法。

乐 01－24 广东音乐《旱天雷》

乐 01－25 广东音乐《赛龙夺锦》

乐 01－26 广东音乐《平湖秋月》

复习重点：

1.民歌与时代变革的关系，民歌、新民歌、民歌改编曲之间有什么不同？

2.简述苏州弹词发展改革的主要经验。

3.简述中国早期民族器乐的发展概况。

4.简述京剧的形成和早期的改革及发展。

5.概述评剧的形成、发展和改革。

6.概述越剧的形成、发展和改革。

7.概述“五四”以来城市商业资本对我国民间艺术的影响。

主要参考资料：

陈汝衡《说书史话》，作家出版社，1959年。

白凤岩等，章辉执笔《曲艺音乐研究》，作家出版社，1960年。

《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》，中国大百科全书出版社，1983年。

周贻白《中国戏剧史讲座》，中国戏剧出版社，1958年。

欧阳予倩编《中国戏曲研究资料初辑》，艺术出版社，1966年。

马少波、苏移等主编《中国京剧史（中卷）》，中国戏剧出版社，1990年。

汪毓和《中国近现代音乐史（第二次修订版）》，人民音乐出版社，2002年。

梅兰芳述，许姬传记《舞台生活四十年（第一、二集）》，人民文学出版社，1957年。

徐兰沅口述《徐兰沅操琴生活（第一、二集）》，中国戏剧出版社，1958年。

余从、周育德、金水《中国戏曲史略》，人民音乐出版社，1993年。

《中国艺术百科词典》，冯其庸主编，商务印书馆，2004年。

《二十世纪香港中乐史稿》，吴赣伯编著，国际演艺评论家协会香港分会，2006年。

第二章
西洋音乐文化的传入及中国新音乐的萌芽

西洋音乐文化传入中国的历史相当久远。最早大致可推至唐代“景教”的圣咏诵唱，而后经元代，特别是明代，天主教传教士来中国传教及传授西方的天文、地舆、制炮、钟表等科学技术，并向朝廷进贡大键琴（当时称之为“西琴”）等西方乐器。至明末、清初，又先后有德籍耶稣会教士汤若望、比籍耶稣会教士南怀仁、葡籍耶稣会教士徐日昇、意籍传教士德礼格等，也将西方科学及音乐文化在中国撒下了种子。但这些音乐活动大多仅局限于宫廷及早期传教活动的狭小范围内，还难以对我国具有久远历史的传统音乐在广大人民生活中的深刻影响有所改变。

18世纪中叶，中国的大门在西方资本主义列强的军事、政治侵略下被迫打开，广大知识阶层（包括统治阶级中一些主张革新的人士在内）对参照西洋体制进行革新的要求日益增长，这也为西方音乐文化的加速传入中国提供了新的条件。这时期西方音乐文化的传入，主要是通过基督教会的宗教歌咏、新式军乐队的建立、新制学堂唱歌课的开设这几个途径，不断深入到中国各阶层人民的音乐生活中，不断增强它们对中国文化的影响。

第一节　中国基督教早期的音乐活动和新军乐、新军歌的发展

一、基督教音乐的传入和传播

基督教的传教活动离不开宗教歌咏，因而编译印制“赞美诗”成为到中国的传教士必然面临的课题。据现有史料记载，在中国编译圣咏

的有:马礼逊博士[1]于1818年出版的《养心神诗》和1833年他与中国传教士梁发合作编印的《祈祷文赞神诗》,杨·威廉博士于1852年编印的厦门方言体圣歌集《养心神诗》,宾·威廉于1861年编印的福州方言体圣歌集《榕腔神诗》和1862年编印的潮汕方言体圣歌集《潮腔神诗》、厦门方言体的《夏腔神诗》,以及伯·汉理和富善于1872年在北京编印的《颂主诗歌》(该集的英文名即 *Blodgotand Goodrich Hymnal*)等。(上述情况可参见王神荫的《中国赞美诗发展概述》上、下,分别刊载于《基督教丛刊》第二十六、二十七期。)

20世纪30年代由六大基督教会联合编印出版的《普天颂赞》[2]是各类中文圣诗集中收集最丰富、影响最大的一本赞美诗集,曾多次以各种形式重印再版。这些赞美诗集大多是沿用英美各国通用的各种基督教宗教歌曲进行翻译的,也有少量是完全新编的。它们在各地的信徒中留下的影响不仅限于宗教的信仰,还使中国信徒们接触到西方的集体歌咏的演唱方式、西方的乐谱和乐器,以及西方音乐的风格等。这些影响不仅局限于沿海的大中城市(如北京、天津、济南、青岛、上海等),甚至对内地边远省份及部分少数民族地区(如蒙古族地区、云南傈僳族和布朗族等聚居区等)也留下一定影响。(1989年中央音乐学院音乐研究所曾专门派了研究人员杨民康、陶亚兵深入云南少数民族地区进行三个多月的实地调查,曾收录了不少当地群众唱的基督教圣诗和一些当地保留的基督教歌曲的曲谱。)

另外,在我国各地建立的教会(包括其教堂)及其所建立的各种学校(如上海的徐汇公学、山东登州的文会馆、台湾的台南神学院和长荣中学等)中,西方音乐的影响不仅局限在平时做礼拜、唱圣诗的范围,教会还在一些宗教节日举办专门的音乐会,演唱许多著名的宗教音乐作品(如亨德尔的清唱剧《弥赛亚》、海顿的清唱剧《创世纪》等)。一些教会学校(如上海的清心女塾、中西女塾等,湖州的湖群女塾,苏州的景海女校,北京的贝满女校等)中均设有音乐课,甚至开设了"琴科"。当时这些"琴科"培养了不少喜爱西方音乐的中国男女青年,有些人后来还进一步出国在音乐学习方面进行了深造。

---

①马礼逊(Robert Morrison,1782—1834),他原是英国伦敦福音会教士,1807年到广州进行传教。但当时中国清政府实行禁教的政策,只能暂时栖身广州英国东印度公司从事翻译工作,如对《新约全书》的翻译(名为《神天圣书》)、对《华英字典》的编撰,以及开办"英华书院"等。他在中国的二十五年内只偷偷地发展了四个华人(即蔡科、梁发夫妇和屈昂)入教。

②关于《普天颂赞》可参阅第八章第二节有关"杨荫浏"的部分记载。

在此期间，由洪秀全领导的太平天国农民运动，也曾运用西方群众集体歌咏的方式。洪秀全[①]曾参照基督教的信条及活动方式于1843年创立“拜上帝会”，并制订了一整套宗教性的仪式和所用的音乐，有关具体情况尚待深入调查。

二、早期的中国新军乐

军乐早在欧美各国广泛应用于军队生活中，还在一些官方礼仪场合及大中学生的文娱生活中使用。19世纪中叶以来，随着“洋务运动”的发展，有关“新军”(指清末“洋务运动”中“湘军”、“淮军”、“自强军”、“北洋军”等)的试办也提上了日程。“甲午战争”后，在袁世凯的北洋军和张之洞的自强军中，已有西式军乐队的设置和有关活动的记载。这种情况也影响了民国后奉、直、皖各军阀的军队，如保定陆军学校、广东黄埔军校等均一一仿效，而以往在清军中的旧式鼓吹乐式的军乐，则很快在军队中逐渐消失。这是在清末民初我国军队改革和建设中受到西方音乐文化影响的明显反映。

其次，在清末的海关总税务司赫德的官邸内，也办起了一个所谓“赫德乐队”，主要用于官场的礼仪，曾名噪一时。(赫德原为英帝国主

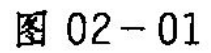

图 02－01



图02－01 袁世凯新军的军乐队照片

①据说洪秀全于1843年在广州得到了梁发所散发的基督教小册子《劝世良言》，受到启发后，自行洗礼并创设其“拜上帝会”的。

义分子，曾任清廷海关总税务司署长，他在任职期间曾在自己的官邸办了一个小型管乐队,史称“赫德乐队”。有关详情可参阅韩国鐄所写的《赫德乐队研究》一文，刊载于《音乐研究》1990年第一期。)之后在清廷内府和民国后的国民政府,也办起了类似的乐队,主要也用于官场礼仪。

类似的管乐队在当时一些新学堂中(主要指沿海大城市中)也有出现,例如在1910年出版的《教育杂志》中就刊登了一幅天津私立第一中学堂学生管乐队的照片(内有教练一人、队员二十七人)；在1911年出版的该杂志上又刊登了一幅槟榔屿邱氏小学的华侨管乐队的照片（内有教师二人、队员十人)；我国赴比利时的留学生刘奇，于1991年在比利时安特卫普市照片参展中发现还有一张当时热河地区一所蒙古学校的管乐队照片（内有教师三人、队员二十四人)，该照片下注明由比利时天主教圣母圣心会传教士摄于中国热河东蒙，时间约1910—1939年间；以及华裔美籍学者韩国鐄博士在美国史丹福大学的“胡佛战争革命与和平图书馆”中发现了一本1877年由上海江南制造局刻印出版的《喇叭吹法》。这些都说明了西方的铜管乐这种艺术形式在清末民初不断引起国人注意的情况。

三、早期新式军歌的发展

随着军乐队的发展，在军队内习唱军歌也由此开始。当时几乎所有的新军都有此类活动,特别是后来冯玉祥的西北军部队。据有关文献,在我国古代的军队中就有唱军歌的记载,到明、清两代,一些名将,如戚继光、曾国藩、张之洞等,就曾亲自编写过军歌[①]。但是这些文献大多只记述了有关歌词,其曲调究竟怎样,还有待深入调查。另外,在辛亥革命前后,在推行新式学校教育中,曾非常重视对青少年进行“富国强兵”的教育和所谓“军国民教育”。因此,在当时的学堂乐歌中,也曾出现了相当数量的近似“军歌”的歌曲。这些歌曲后来也传入军队,成为当时军歌的一部分。但是,随着新式军队发展而产生的、专供军人演唱的军歌,是当时军歌的主体。

据史料记载，辛亥革命前的各新军中，都出现了为士兵写军歌和习唱新军歌

---

①据清朝《续文献通考》卷199·乐12,第9480—9482页载清末的军歌有:《曾国藩水师得胜歌》(咸丰五年在江西南康水营作),《曾国藩陆军得胜歌》(咸丰六年在江西南昌省城作),《曾国藩爱民歌》(咸丰十一年在江西建昌大营作),《曾国藩解散歌》(咸丰十一年在安庆祁门大营作);清朝《续文献通考》第9484—9485页载清末的军歌还有《张之洞军歌》(光绪三十年在湖广总督任扎学务处发)等。

的现象。例如在光绪三十四年(1908年),直隶正定府知府李映庚,就在袁世凯的指令下完成了一套四卷的《军乐稿》,该稿于次年以石印出版。其中就辑录了包括“兵歌”、“将歌”、“工歌”三大类十四种用于军中各种场合的军歌和少量的军乐。军歌部分共有五十六首,分别填于二十个不同的调子,其中以提供士兵习唱的“军中散曲”数量最多。这些军歌的曲调大多取自原军中的“鼓吹乐”曲调及民间流传的“吹打乐”牌子曲(该书于2005年经人译成线谱并加以注解,由中央音乐学院出版社重新出版)。不过,李映庚所编的这套军乐实际上后来并没有得到广泛的流传,其中既有其内容的陈旧,也有其音乐不适合士兵演唱的原因。

这阶段在军队内习唱军歌,以后来冯玉祥[①]的“西北军”影响最大。由于冯玉祥本人过去曾经信奉过基督教,他特别重视通过军歌的习唱以达到“练兵”的目的。冯玉祥本人曾亲自动手编写相当数量的军歌,这些具有中国特色的军队歌曲曾给我国新型军队(包括对后来的革命军队)的建设留下了不小的影响。

图02-02



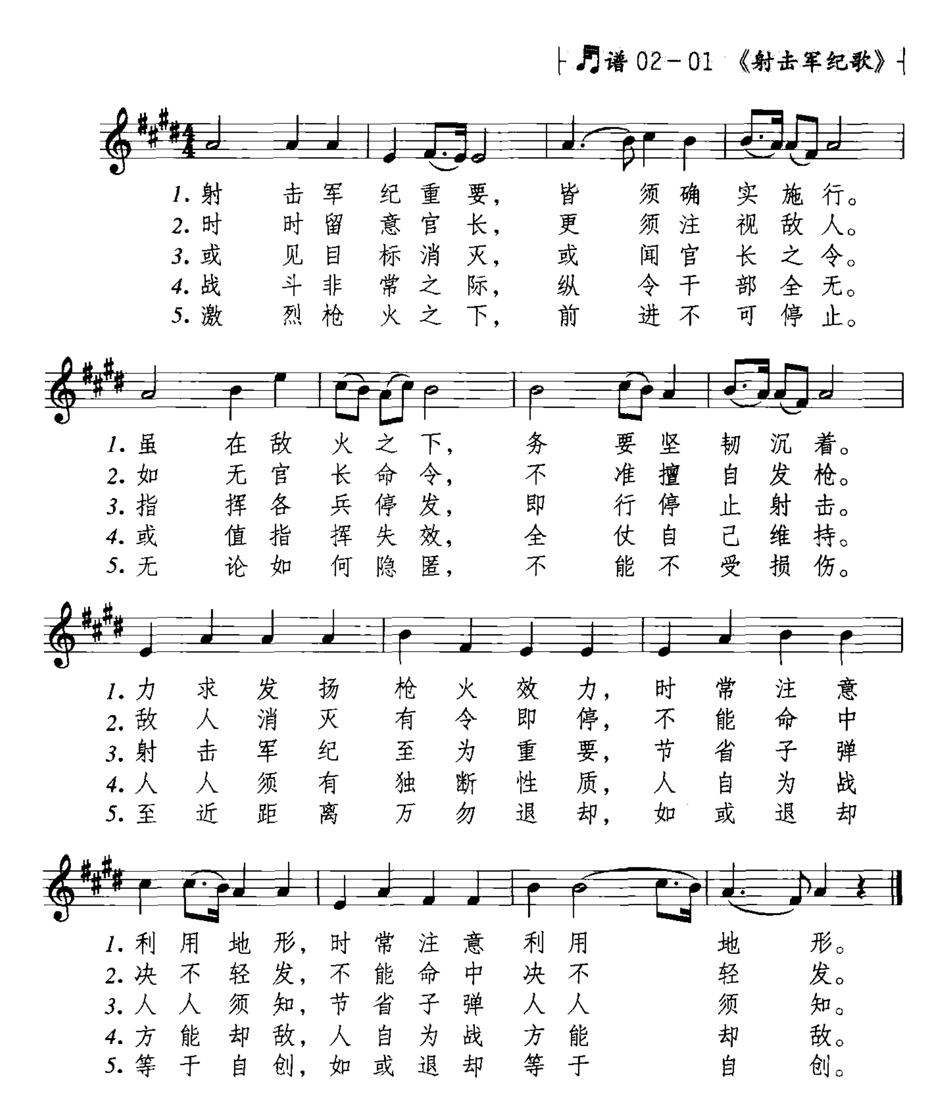
图02-02 冯玉祥将军半身像(见谭胜功、黄砚如《冯玉祥军歌选》,河南大学出版社)

冯玉祥曾先后亲自根据基督教的圣咏曲调或当时大家比较熟悉的学堂乐歌曲调及民间曲调,填写了数量近百首不同的军歌,让其将士们习唱,作为他练兵及教育士兵的重要内容。而且,他的那些军歌,又传播到当时不同的部队中。冯玉祥自己究竟编写了多少军歌,目前难以获得确切的统计。因为在冯玉祥的西北军所唱的大量军歌中,也存在有从其他的途径传入又经他亲自所厘定的,甚至有些究竟是否经他厘定也难说。

根据谭胜功、黄砚如从原西北军的老军人中进行实际采编、整理而编著的《冯玉祥军歌选》(由河南大学出版社出版,1986年),共计一百余首。其中最重要的有:

①冯玉祥(1882—1948),早年曾是北洋直系的一名普通军官,1924年曾在北京发动推翻直系军阀政府并将自己的军队改组为“国民军”。1926年后逐渐成为西北军中较早支持孙中山的将领,1928年后在蒋冯大战中失败,失去实际军权。“九一八事变”后,公开支持抗日、坚持与中国共产党合作的立场。1948年不幸遇难于欧洲黑海。

冯玉祥于 1912 年率军驻防三家店时所编写的“三大军歌”，即《射击军纪歌》、《战斗动作歌》、《利用地物歌》。这些军歌后来几乎传遍我国所有各种军队，甚至包括 20 世纪 30 年代苏区的红军及 40 年代沦陷区的敌伪军警等。



从这三首军歌可以看出，这是真正根据军队的训练和实战要求出发，以一般士兵都能听懂学会的语言编写的。因此，它们就特别适合在军队生活中运用。类似的例子还有他于 1914 年所编写的《山地行军歌》等。

冯玉祥所编的军歌中，还有相当数量是用做对士兵进行思想教育

的，如：《国耻歌》、《恢复共和歌》、《忠勇歌》、《战斗精神歌》、《爱百姓歌》、《吃饭歌》、《大中华志气歌》、《男儿立奇功》、《爱国歌》、《爱民歌》、《爱商家歌》、《善待夫役歌》、《爱同伍歌》、《军人十戒歌》等。

谱 02－02 《爱百姓歌》



1924年冯玉祥被任命为第二次直奉战争讨伐军第三军总司令，当时他已与孙中山的北伐军暗中取得了联系。当年，他发动了震惊中外的“北京政变”，推翻了直系的北洋军阀政府。他就将自己所统帅的部队改称为“国民军”，并接受孙中山的“联俄联共”政策，聘请苏联军事顾问协助练兵。在这期间，他又编写了大量新的军歌，其中值得注意的有《三民主义歌》、《广州有个孙中山》、《总理纪念歌》，以及一首名叫《真正革命歌》的军歌。这些歌曲比较鲜明、完整地表明了他的反帝反封建的观点。后者在“五原誓师”后，他又将其改名为《国民军军歌》。

谱 02－03 《真正革命歌》



非常有趣的是，这阶段在冯玉祥的部队中流传了一首以孙中山的“遗嘱”全文为词的歌曲，歌名就叫做《总理遗嘱》。很明显，编者的目的就是想利用歌唱便于士兵记熟这篇文字相当深奥、篇幅相当长的历史文献。实际上它可能就是在中国近现代音乐史上开创了所谓“语录歌”的先例。

谱 02－04 《总理遗嘱》开头



但是，冯玉祥终究不是一位音乐家，对现代的作曲基本技法并不了解，他编写军歌都是采取“选曲填词”的方式写出来的。他以普通士兵能理解、易于习唱的通俗语言来写词，戏称为“丘八诗”，并对自己所编的军歌也就称之为“丘八歌”。

与当时一般学堂乐歌一样，上述军歌主要是采用日本军歌的曲调来编写的，如《冯玉祥军歌选》中就有许多歌曲是根据日本军歌《日本海军》和《凯旋》的曲调进行填词的。此外，有部分是采用我国民间曲调填词的，如：《从军歌》、《耐久歌》、《行军歌》等均是以冀晋民歌《珍珠倒卷帘》的曲调进行编写的，而《入伍歌》、《总理纪念歌》、《五卅惨案》是以小调歌曲《苏武牧羊》的曲调编写的，《跑步歌》则是以民间小调《王大娘补缸》的曲调编写的。

在冯玉祥所编写的军歌中有些是采用西方基督教圣咏的曲调，这在当时是比较突出的现象。如他的《射击军纪歌》、《战斗动作歌》、《爱民歌》、《忠勇歌》等都是以基督教圣咏《吹起号筒歌》的曲调编写的；他的《国耻歌》等则是以基督教圣咏《信徒精兵歌》的曲调编写的。还有一部分是采用学堂乐歌的曲调填词的，如他的《军人争气歌》、《广州有个孙中山》、《军人十戒歌》等都是以学堂乐歌《竹马》的曲调编写的；而他的《真正革命歌》则是以学堂乐歌《光复纪念》的曲调进行编写的。与当时的学堂乐歌一样，冯玉祥在编写过程中对原歌曲的曲调，包括其节奏、节拍，也根据具体情况做了一定的改变，甚至可以说是使之明显的中国化了。

谱 02－05 《国耻歌》





当然，在西北军中所流传的军歌不仅局限于冯玉祥本人所编写或由他厘定的范围，其中也存在有些是由其他途径传入的。如在西北军中曾流传、现已被当做冯玉祥所编的军歌《民族立宪歌》，最初可能是当时广泛流传于直系各部队的一首军歌。此外，在当时奉系部队中所流传的《大帅练兵》，也是以这个曲调编写的。值得提及的是这个曲调后来被填词为红军歌曲《三大纪律、八项注意》后，就几乎成为闻名国内外的"名曲"了。

谱 02－06 《民族立宪歌》



除了冯玉祥所编写的军歌外，还有一些曾经广泛流传于各种不同性质部队的《三国战将勇》(又名《五虎将》)。这首歌曲的曲调可能是根据一首由日本军歌《凯旋》填词的学堂乐歌《从军乐》进一步填词改编的，首先广泛传播于当时东北张大帅的"奉军"部队，后流传全国各军阀部队。这是一首具有明显中国军人独特气质的军歌。

谱 02－07 《三国战将勇》

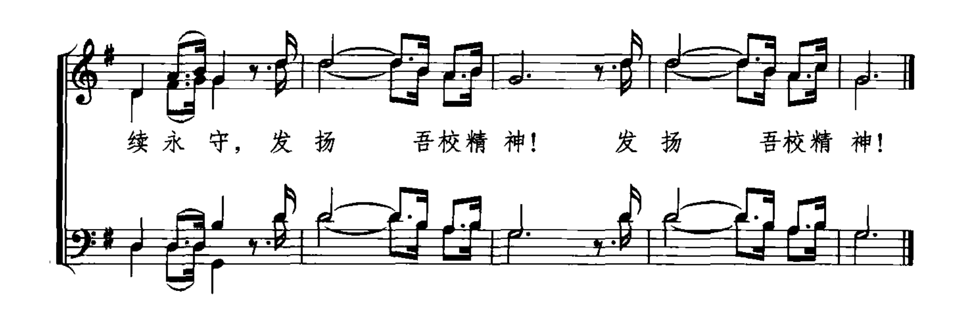


另一首同样题材所写的军歌《火烧战船》，也广泛流传于各军阀部队，这说明当时以历史上的“三国”英雄作题材来编军歌确是很时行的。根据现有材料，辛亥革命后流传在各军的军歌还有：在南方革命军中所传唱的《武昌起义》和《保孙文坐南京》，在北洋军中传唱、据说是

由吴佩孚亲自所编写的《登蓬莱阁》，在奉军中传唱的《太平洋》（其曲调取自日本歌曲《箱根八里》），以及在北伐军中所传唱的《黄埔校歌》和《北伐军军歌》（邝庸词，后改名为《国民革命歌》，又名《打倒列强》，曲调取自法国民歌《约克兄弟》）等。前者可能是一首创作歌曲，但词曲作者还留待进一步查证（参阅石磊的《中国近代军歌初探》，解放军文艺出版社 1986 年版及本章第三节）。

谱 02－08 《黄埔校歌》





第二节 学堂乐歌的产生、发展及主要代表人物

一、以“学堂乐歌”为主的新型学校音乐教育发展

鸦片战争后,中国各阶层要求在政治、经济、文化等领域进行改革的呼声,直接推动着我国新型学校音乐教育的逐步建立和发展。当时一些洋务派官僚及维新倾向的文人,曾先后对推行新型音乐教育做了一定的努力。如在张之洞创办的“三江师范学堂”中,曾聘请了日本教习为之开设音乐课;上海经元善创办的“经正女塾”中,也设置了“琴科”;在蔡元培所办的“爱国女学”中,就正式设置了唱歌课……但上述种种都还属于零星的实验。1898年5月康有为向光绪皇帝的上书《请开学校折》中,曾明确提出了:“……请远法德国,近采日本,以定学制,乞下明诏,遍令省府县乡兴学。”后来,尽管“维新变法”在政治上一时失败了,但并没有因此根本改变人们对推进文化教育改革的要求。尤其以梁启超为代表的维新派文人,曾继续积极提倡在学校开设唱歌课和向广大群众传播具有新内容的乐歌的重大意义。梁启超就曾这样说:“盖欲改造国民之品质,则诗歌音乐为精神教育之一要件。”(参见梁启超的《饮冰室诗话》第七十七节,人民文学出版社,1963年)类似的议论,在当时有关报刊均有记载。一些爱国的知识分子,如:著名诗人黄遵宪(公度),著名学者杨度、梁启超等,均先后亲自动手写作新歌的歌词,供人配以曲谱传唱。

此外,在清末有一批到日本去学习音乐的人士,如沈心工、曾志

忞、路黎元[1]、高寿田[2]、冯亚雄[3]等，在20世纪初就已开始着手有关推进学校歌唱的活动。沈心工在1903年回国后，就开始在上海等地的普通中小学创设唱歌课和编写学校歌曲。接着李剑虹[4]、叶中泠[5]、辛汉[6]、叶伯和[7]、华振（倩朔）[8]、冯梁[9]等归国留日学生，在无锡、上海、丹徒等地也开始了类似的活动。在国内外的一些报刊也陆续刊登有关新编的学校歌曲，以及有关提倡发展新的学校音乐教育等方面的理论文章。这样，全国各地，特别是沿海地区的大中城市，传播学堂乐歌才蔚然成风。

20世纪初，清宫廷鉴于"庚子事变"后的政治形势，被迫宣布要实行所谓"新政"，允诺实施"废科举、兴学堂"等改良措施。1904年初，正式公布了由张百熙、张之洞、荣庆共同制订的《奏定学堂章程》，从而新制教育体系才得以在全国的范围逐步推开。到1912年"中华民国"正式建立后，尽管政治、经济的混乱仍然困扰着各阶层的中国人民，从当时的教育主管部门讲，对于继续推行新的教育体制和发展

---

①路黎元（又名周臣），湖北省武昌县人，早年曾留学日本，在宏文学院学习教育，并在课余学习音乐。回国后在湖北张之洞所办的师范学校内教音乐，并为张之洞的《鄂督张宫保新制学堂唱歌》这套教科书做具体的编订工作和为张之洞作的歌词谱曲。

②高寿田（又名砚耘），是与曾志忞同时在东京学习音乐的留学生，后曾在曾志忞办的上海贫儿院内担任教学工作，曾编译出版了我国第一部《和声学》。

③冯亚雄，也是与曾志忞同时在东京学习音乐的留学生，后曾在曾志忞办的上海贫儿院内担任有关管乐演奏方面的教学工作。

④李剑虹（1875—1926），原名燮羲，云南大理人。1904年留学日本，在东京音乐学校就学。1907年加入同盟会，同时期写作《云南大纪念》、《滇声》等学堂乐歌，在云南广泛流传，并撰写《音乐于教育界之功用》等文，发表于《云南》杂志。1908年回国，在昆明任省城各校音乐教员。1909年出版《乐典》。此后在军政界就职。1915年参加讨袁护国军，任四川军法处长、云南都督府参议等职。1926年在大理病逝。1929年曾出版了他的《雪耻唱歌集》，于右任曾为之题词。

⑤叶中冷（1880—1933），名玉森，字红於（荭渔），别号中冷亭长，江苏镇江人。1899年中秀才，1909年取优贡，曾留学日本。编有《学部审定小学唱歌》三集（1908）和《女子新唱歌》（1908）等歌集。20世纪20年代后开始研究甲骨文。

⑥辛汉（生卒年月不详），字石更，南京人。早年曾留学日本，回国后曾编创学堂乐歌，如所编的《唱歌教科书》曾于1906年在上海出版。

⑦叶伯和（1889—1945），原名叶式昌，原籍广东梅县，出生于四川成都。1907年赴日留学，先学法律，后转学音乐。1912年回国后长期从事音乐教学工作，并进行有关音乐史等理论研究。主要著作有《中国音乐史》等。

⑧华振（1883—1966），字树田，号倩叔（或倩朔），江苏无锡荡口镇人。在光绪末年曾去日本庆应大学学习教育，并曾从日本文部省"音乐取调挂"（即音乐研究机构）的日本音乐教育家铃木米次郎学习音乐，1905年返国后任果育两等学堂图画、唱歌教员，并在故乡无锡荡口镇创办鹅湖女学。他所编的《小学唱歌》初集于1907年出版（共三集）。

⑨冯梁（生卒年月不详），广东鹤山人，早年曾留学日本，在弘文学院师范科学习。毕业回国后曾在广州编印出版了《军国民教育唱歌集》（1913）。

新的学校音乐教育还是比较重视的。这些教育事业上的建设，是当时推进学堂乐歌事业发展的最主要的基础。

二、“学堂乐歌”的主要内容和形式

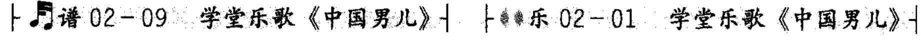
在当时，无论是洋务派的代表人物或是维新派的文人，对建立新式学堂、开设音乐课的主要目的，都是为了唤起民众的爱国热情，以达到“富国强兵”的目的。这就使得本来应是主要作为向青少年进行美育和普及音乐知识的普通音乐教育，担负起大大超过其原有使命的负荷。但也正因为有了这个与千百万人民、与整个民族国家命运休戚相关的出发点，人们才对推行学校音乐教育和传播学堂乐歌给予了难以想象的热忱，给这项工作的建设和发展涂上了一层崇高的光彩，赋予了一种不同寻常的时代紧迫感。

学堂乐歌的内容首先就是通过不同的角度宣扬“富国强兵”、抵御外强欺凌的爱国精神，包括向青年学生进行所谓“军国民教育”和“辛亥革命”后歌颂“推翻帝制、建立共和”的新生等。代表性的作品有：夏颂莱作词的《何日醒》、石更（即辛汉）作词的《中国男儿》、杨皙之（即杨度，此人在清末曾是倾向维新派的文人，得到康有为、梁启超的高度赏识，辛亥革命后因坚持原有观点而陷入保皇的立场，并成为拥护袁世凯称帝的“筹安会”首领而声名狼藉。但在1927年国内革命大转变之际，曾转而“同情革命”，1929年秘密加入中国共产党，为中国革命做出新的贡献）作词的《黄河》、叶中冷作词的《十八省地理历史》、沈心工作词的《体操——兵操》和《革命军》，以及王引才作词的《扬子江》等；其次，呼吁妇女解放、鼓吹男女平等（如秋瑾的《勉女权》等），鼓吹学习新文化，倡导摈旧习、树新风（如沈心工的《缠足苦》、华航琛的《剪辫》等）；还有向青少年进行勤学苦练、热爱生活、热爱自然（如沈心工、李叔同所编写的《春游》等）教育的。因此，这些歌曲的涌现，深受当时广大青少年欢迎，流传面也比较广。当然，也还存在少数继续鼓吹“忠君”、“尊孔”等封建伦理道德的歌曲，它们或出自洋务派官僚、或出自维新派文人之手，说明当时对“忠君”和“尊孔”还被一致认为是天经地义的道统。

这些歌曲的形式，基本上是以西方和日本通用的简谱或五线谱记谱的、供学生集体咏唱的齐唱曲（当时称之为“单音歌曲”）。至辛亥革命前后，开始有少量的合唱曲（当时称之为“复音歌曲”），极少数的作品还配写了简单的钢琴伴奏谱。其次，这些歌曲绝大多数是根据现成的歌调填以新词编成的，而由编写者自作曲调的数量极少。这可能与我国自古以来有关诗、词、曲等可咏唱的作品，大多就是根

据现成的歌调、曲牌填以新词进行编写的传统有关；同时也与当时从事学堂乐歌编写的人中极少有人懂得现代专业作曲技术有关。

最初，这些学堂乐歌大多采用日本歌曲曲调进行填词，这可能与我国最早推行学校唱歌就是受日本的影响，以及从事学堂乐歌的编写者也多数是留日学生有关。如辛汉编《中国男儿》，是根据日本学校歌曲《宿舍里的旧吊桶》（小山作之助曲）的曲调填词；叶中冷编《十八省地理历史》，是根据日本军歌《日本海军》（小山作之助曲）的曲调填词；夏颂莱编《何日醒》，是根据日本歌曲《木南公》的曲调填词；沈心工编《革命军》，是根据日本军歌《勇敢的水兵》（奥好义曲）的曲调填词；秋瑾编的《勉女权》，是根据日本歌曲《风车》填词，等等。











谱 02－10 学堂乐歌《勉女权》 乐 02－02 学堂乐歌《勉女权》



男 女 平 权 天 赋 就， 岂 甘 居 牛 后。
曙 光 新 放 文 明 候， 独 立 占 头 筹。



后来，学堂乐歌就逐渐改为主要选取欧美的歌曲进行填词，如吴怀疚作词并与沈心工合作的《春游》，就是根据美国作曲家罗·梅逊(Lowell Mason，1792—1872)所作的宗教歌曲《一泓泉水》的曲调进行填词的；李叔同编写的《送别》，其原曲调是取自美国通俗歌曲作家奥德威(John P. Ordway，1824—1880)的《梦见家和母亲》的曲调填词的；叶中冷编《跳舞会》，是根据当时英国国歌的曲调填词的；冯梁作词的《尚武精神》是根据法国启蒙思想家卢梭（Jean Jacques Rousseau，1712—1778)所作的喜歌剧《乡村卜者》中一首舞曲曲调填词的。在运用欧美曲调进行填词的歌曲中，有不少是属于间接引用的；也就是说，当时编写者所直接选用的已是那些以欧美曲调填过词的日本歌曲了。如上述李叔同作词的《送别》，是直接取于经过日本填过词的《旅愁》再填写的；沈心工编的《勉学》(吴怀疚作词）是直接引用日本根据欧美歌曲《罗萨·李》所填词的《织锦》填写的。

以我国民族音调填词的学堂乐歌数量不多，代表性的歌曲有：华航琛的《上课》(根据江苏民歌《茉莉花》调改编)，沈心工的《缠足苦》和华航琛的《女革命军》(均是根据民间小调《梳妆台》调改编)，沈心工的《采茶歌》(根据安徽民歌《凤阳花鼓》调改编)等。1904年在日本东京“亚雅音乐会”聚会时所歌唱的《国民歌》(该歌又名《大国民》，后又被传称为《祖国歌》)，是根据民间的《老六板》曲调改编的等等。

谱 02－11 《祖国歌》前半部分 乐 02－03 学堂乐歌《祖国歌》





学堂乐歌总的说是按照“选曲填词”或“按词选曲”的方式编写的，编写者对原曲调一般不做什么改动。但也存在为了达到词曲的新的结合，编写者对原曲调进行了必要的增删。如沈心工编写另一首《竹马》时，曾对其原曲（瓦格纳的《结婚进行曲》的主题）做了大段的删节；作者编写学堂乐歌《从军新乐府》中，曾将原曲日本军歌《勇敢的水兵》曲调做了结构的上下乐段的对调等等。

├♫谱 02－12A.　学堂乐歌《从军新乐府》┤

├♫谱 02－12B.　日本军歌《勇敢的水兵》┤

A.学堂乐歌《从军新乐府》



B.日本歌曲《勇敢的水兵》



至于同一个曲调被填以不同歌词的情况，和同一个歌词被配以不同曲调的情况，也是常见的。如曾志忞所编的《黄河》、冯梁等编的《黄河》

与沈心工作曲的《黄河》都是采用了杨度所作的词，但它们的曲调彼此是不同的。

由我国音乐家自己创作曲调的学堂乐歌曲在当时数量极少，其中除了沈心工和李叔同所作的歌曲影响较突出外，还有沈心工作词、朱云望作曲的《美哉中华》和《中华民国立国歌》，田壮湖作词与邹华民作曲的《爱国》、《兵役》、《博爱》等。从音乐上讲，多数自创的歌曲曲调比较平板简短、缺乏个性和感染力，不见得比优秀的填词的学堂乐歌更受歌者的喜爱。

当时这些学堂乐歌除了少数刊登在国内外的报刊外，绝大多数是刊登在各种名目的歌集中，如沈心工的《学校唱歌集》（共三集）、《重编学校唱歌集》（共六集），曾志忞的《教育唱歌集》，辛汉的《唱歌教科书》，叶中冷的《小学唱歌》（共三集）、《女子新唱歌》等。这些歌集的开本多数比较小，内容以刊登提供教学用的歌曲为主；记载这些歌曲的谱式也不统一，其中有完全采用“五线谱”的，有完全采用“简谱”的，也有既记“五线谱”又附注“简谱”的。甚至还有类似当时的有些城市小调集那样只记歌词不记乐谱的（如孙振麒1904年编，1905年增订再版的《小学新唱歌》）等。有些歌集中还附载有关介绍西方乐理、识谱的基本常识的简要介绍，以及钢琴或风琴的基本弹奏法等，从中可以看出当时我国普通学校教育，包括当时对音乐读物的出版，还处于刚刚起步的阶段。

过去一般认为这种以“选曲填词”方式的学堂乐歌，在我国的流传主要仅限于从20世纪初至五四运动这二十年，后来随着我国新音乐文化的发展，特别是以萧友梅创作的学校歌曲的发表，学堂乐歌以及它的这种特殊的艺术形态已完全为创作的学校歌曲所代替。但实际情况不完全如此。在“五四”后我国中小学的音乐课堂里以及相当一部分出版的中小学音乐教材中，填词歌曲还占有一定的地位，说明学堂乐歌这种形式不仅没有完全消失其影响，而且有人参照学堂乐歌的传统继续从事此类新的“选曲填词”的写作。其中作曲家主要有：张秀山、丰子恺、裘梦痕、吴梦非、邱望湘等，词作家主要有：陈哲甫、沈秉廉、王元振（即吴梦非夫人）等。

由此可见，我国学堂乐歌的发展大体经历了三个阶段：辛亥革命以前的将近十年；辛亥革命以后的将近十年；“五四”以后至中华人民共和国建立以前（数量逐渐减少）将近二十年。第一个阶段可以说是它的逐步萌发的阶段，在这个阶段中，由于是将它同宣扬“富国强兵”的爱国教育和所谓“军国民教育”相联系，大家对此赋予很高的热情，也产生了一批对社会影响不小的优秀代表作；第二个阶段是它顺利地向全国普及的阶段，反映在学堂乐歌中的题材内容开始较多地注意联系青少年的生活现实和他们的审美要求，并相应产生了一批与之相连的学生特点更鲜

明的作品；第三个阶段则是它在新的历史背景下的延续，这门课程在学校中的称谓均已改为“音乐课”，它的称呼也相应改为“学校歌曲”，它的内容和风格基本上是按照第二个阶段所奠定的路线的深入发展。

总的讲，学堂乐歌歌词的新思想决定了它在艺术形式上采取引进西方的新路子，也推动了它的迅速发展和巨大社会影响。尽管不能低估当时中国社会生活中腐朽、没落的封建统治势力的影响还相当顽强，不能否认当时中国各阶层中力主改革、维新的新生革命力量还基本处于比较幼稚和贫弱的地位。这些客观条件的矛盾，限制了初期许多学堂乐歌的编写者取得在艺术内容和艺术形式的平衡的发展和完善的结合，无法改变一切新生事物所带有的幼稚、简陋的弱点。但不可否认的事实是，在这一新的艺术形式中出现了不少值得注目的精品，它们蕴含着崇高爱国精神和热切要求社会改革愿望的思想内容，以及有意识引进的、来自西方的音乐形式，曾得到了当时广大群众（尤其是青年）的欢迎，得到了历史的承认。因此，对这些融合中西文化、紧贴时代要求的音乐历史现象，决不能以轻蔑嘲笑的口吻统统斥之为是当时我国音乐前辈们拜倒在“欧洲中心论”思想影响下所制作的“杂种歌曲”。①

三、学堂乐歌的主要代表性音乐家——沈心工、李叔同、曾志忞

为了积极推行我国新的音乐教育的发展，曾先后涌现出一批主要从事学堂乐歌的编订、出版者，以及在当时各类新学堂中具体进行音乐教学工作的音乐教师。其中以沈心工、李叔同和曾志忞所做的贡献最突出。

图 02-03



图 02-03 沈心工头像（见《沈心工——学堂乐歌之父》，乐韵出版社）

1. 沈心工（1870—1947），原名庆鸿，字叔逵，“心工”是他后来编歌时所用的笔名。1895年，在当时日趋高涨的“维新”思潮影响下，他进入上海约翰书院（即后来的圣约翰大学的前身）执教。一年后，他又弃职求学、考入著名的上海南洋公学（即后来上海交通大学的前身）师范

①参阅刘靖之《中国新音乐史论》（上）第41—42页，台湾《音乐时代》，1998年。

班。1902年,他自费东渡日本,就读于东京弘文学院和清华学校,同时积极考察日本的学校音乐教育,深受启发。在那里,他得到了日本著名的音乐教育家铃木米次郎[①]的直接教导,系统学习了有关西洋音乐和学校唱歌的知识。1903年沈心工回国后,即热心于推进中国的学校音乐教育事业,先后在南洋公学及其附属小学、上海龙门师范学校、上海务本女塾、上海南洋中学等处任教乐歌课及音乐课,前后长达二十五年。为了解决当时我国小学音乐教学的需要,他一边教学一边进行有关中国学堂乐歌的编写。他的乐歌课教学迅速产生广泛的影响,他所编写的乐歌也得到了普遍的欢迎。从1904年开始,他先后编印出版了《学校唱歌集》、《重编学校唱歌集》(共六集,1912年)和《民国唱歌集》(共四集,1913年)。这些教材中多数歌曲是沈心工自己作词的,也有是别人作词,由沈心工编配的。1927年,沈心工离开南洋公学附属小学后,基本上结束了他作为音乐教师的生涯。1936年,他将自己毕生所编写的学堂乐歌进行了精选、修订,出版了一本个人专集《心工唱歌集》。1947年9月5日,沈心工病逝于上海,终年七十七岁。

沈心工编写学堂乐歌的突出贡献是,在选曲填词的工作中,他成功地摆脱了旧文学、旧诗词那种偏好古涩生僻的文人习气,而密切结合青少年(包括一些幼稚生在内)生理及心理上的特点和他们的生活现实、他们的理解能力。因而,他所编写的歌曲题材面比较广阔丰富,语言浅而不俗、意味深长,而且相当一部分歌曲的词曲结合如出一体。例如他的《体操——兵操》、《竹马》、《赛船》、《铁匠》、《蝴蝶来》、《龟兔》、《游火虫》等,都以其语言的通畅顺口、形象生动而受到广大少年儿童的喜爱。



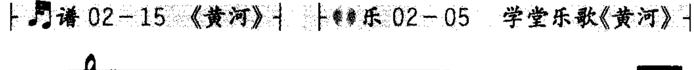
①铃木米次郎(1868—1940),1888年毕业于东京的文部省"音乐取调挂"(即音乐研究机构,也即后来东京艺术大学的前身),后主要从事日本的学校音乐教育,并在日本军歌、学校歌曲,以及其他音乐教科书的出版方面做了很多工作。20世纪初,曾在日本东京师范学校任教。1907年在东京创办了著名的东洋音乐学院等。他曾对当时中国赴日的留学生如沈心工、曾志忞、辛汉等都有许多直接的影响。



谱 02-14 《竹马》



沈心工编写的一百八十多首学堂乐歌中，属于他自己作曲的只有六首，即《革命必先革人心》、《军人的枪弹》、《黄河》、《采莲曲》和《今虞琴社社歌》、《辍棹歌》(后两首均为作者晚年所写，也不属于"学堂乐歌"的范畴)。在他自编曲调的歌曲中，以杨度的词所谱写的歌曲《黄河》，最能体现歌词所要求的那种宏大气魄和强烈激情。尤其是歌曲的后半部，声调铿锵有力、情感起伏有致，生动地唱出了在辛亥革命前夕，中华爱国青年面对祖国山河破碎之局势，立志投笔从戎、为国捐躯的慨然之情。







沈心工在辛亥革命后编写的歌曲中，专供青年学生演唱的歌曲有所增多。这些歌曲就其歌词的内容和语言，以及对所选择曲调的品位上，他都尽量注意要能体现出青年人的性格特色。如他与吴怀疚合作的歌曲《春游》，选用了美国音乐家R.梅逊所写的一首基督教圣诗歌曲《一泓泉水》的曲调，但是经过他们的填写改编，这首《春游》比原曲更增添了一种清新明快的生活气息。

沈心工所编的《学校唱歌集》，特别是他于1912年出版的《教育部审定学校唱歌集》(即一般所提的“重编学校唱歌集”)基本上做到了从选材及用语切合“循序渐进”的教学原则。他将这套共含六本的集子按当时国家规定小学六年的学制来编订，以便随着学生年龄的增长和年级的提高，程度也逐渐提高。因而，比当时其他出版的唱歌集大大提高了作为学校唱歌教材的科学性和系统性。

2.李叔同(1880—1942)，原名文涛，又名岸，字叔同、别署息霜等。原籍浙江平湖，出生于河北天津一个官僚兼巨商家庭。1898年“戊戌变法”失败后，他携眷奉母迁居上海租界，后考入了由蔡元培创办的南洋公学，并加入了新学界领袖许幻园所创设的“城南文社”(又名“沪学会”)。1905年母亲病故后，他毅然东渡日本留学，入东京上野美术专门学校学习绘画、兼攻音乐。在那里，他还热情参与我国第一个话剧团体“春柳社”的活动，并曾以饰演《黑奴吁天录》中的爱美柳夫人和《茶花女轶事》中的薇奥莱塔等女角闻名于当时的东京剧坛。同年，他又独自编印出版了我国最早的音乐刊物《音

图02-04



图02-04　李叔同(弘一法师)头像(见企释、培安编《李叔同歌曲全集》)

乐小杂志》，仅出了一期，其中发表了他编写的乐歌三首：《隋堤柳》、《我的国》、《春郊赛跑》。1910年他学成回国，1912年，任教于上海城东女学。与此同时，他还先后参加了进步诗社"南社"，并受聘为上海"太平洋报社"的文艺编辑，主编其副刊《太平洋画报》。是年秋，他赴杭州任教于浙江两级师范学校，后又一度兼任南京高等师范学校的教职。在这几年间，他曾为我国近代早期艺术教育事业的初创做出了显著的贡献。我国"五四"时期不少音乐家、美术家，如丰子恺、刘质平①、吴梦非、李鸿梁、曹聚仁等，都曾先后受教于他。1915年后，他开始对佛教的教义及其修身养性的"断食"、"坐禅"等发生兴趣。1918年7月，他决心弃绝一切世事，在杭州虎跑寺出家为僧，法名"演音"，号"弘一"。1942年10月13日，李叔同病逝于福建泉州开元寺的温陵养老院，终年六十三岁。

李叔同一生所编写的歌曲约七十多首。早年所写收集在他1905年所编印的《国学唱歌集》中的歌曲，大多以我国传统曲调填以对现实不满、迫切要求扬鞭疆场、重振中华的豪情的新词。如《出军歌》（黄公度词）、《哀祖国》、《我的国》、《扬鞭》（均由他作词）等。但是，这些歌曲由于歌词的语言比较陈旧，曲调的风格也大多缺乏新意，后来在社会上影响不突出。李叔同回国后任职师范教学期间所编写的歌曲，多数是结合青年学生的生活现实，并为了提供他们习唱的，歌词语言和曲调风格都比较生动、新颖，比较受青年学生的欢迎。如《春游》（三部合唱）、《送别》、《莺》、《归燕》（四部合唱）、《西湖》（三部合唱）、《采莲》（三部合唱）、《春夜》（齐唱与二部合唱）等。此外，还有不少是触景生情的个人抒怀之作，如《早秋》、《忆儿时》、《冬》、《月夜》、《梦》、《秋夜》等。这些作品也是李叔同歌曲中影响最大的部分。

谱02-16 《送别》　乐02-06 学堂乐歌《送别》



①刘质平（1894—1978），原名刘毅，浙江海宁人。1916年毕业于浙江第一师范，后赴日留学，至1918年回国。次年与吴梦非等共同创办上海专科师范学校，后又先后在上海美专、新华艺专等校从教。新中国建立后长期在山东师范学院工作。



但是，在这些抒情性的歌曲中也可以发现有一些已透发出他当时逐渐滋长的一种淡泊尘事的出世之情，如《月》、《落花》、《幽居》、《天风》、《长逝》、《悲秋》、《月夜》、《晚钟》(三部合唱)、《幽人》(四部合唱)等。

李叔同自己作词、作曲的作品数量也很少，只有《春游》、《留别》、《早秋》及《浙江省立第一师范校歌》(歌谱已失)、《南京高等师范学校校歌》(词谱均遗失)、《厦门第一届运动会会歌》六首，其中后三首还是属于应人要求所写的作品。从前者三首作品来看，他是当时具有一定音乐创作能力的突出代表。

├谱 02－17 《春游》┤ ├乐 02－07 学堂乐歌《春游》┤

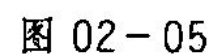




总的说，李叔同所编写及所创作的歌曲（尤其是他回国后所编写的），很注重曲调的流畅优美、文辞的生动秀丽，以及在艺术形象和声调音韵上歌词与曲调的完美结合。因而，李叔同的歌曲多数是带有艺术歌曲性质的抒情歌曲，它们与过去其他人所编写的学校歌曲偏重于政治思想和道德修养的教育有明显的不同。李叔同是当时比较强调学校歌曲必须具有艺术审美价值的一位突出代表。因而，他所编写的学校歌曲流传面比较宽，演唱方式多样，不少歌曲还配以钢琴伴奏谱，作品的形式结构也比较复杂、完整，显示了他在音乐、诗词编写方面所具有的丰富修养和较高艺术水平。

3. 曾志忞（1879—1929），号泽民，又名泽霖，出生于上海一巨商的家庭。其父曾铸，是清末一位追随康有为、梁启超的著名的“立宪派”商人。曾志忞早年在上海南洋公学任过教，并自学绘画及音乐。1901 年赴日本留学，入东京早稻田大学，主攻法律。但出于对音乐的爱好，1903

年他又入东京音乐学校学习，并热情投入到在那里的中国留学生的音乐活动中。1907年，他学成返国，即与高寿田、冯亚雄等人在上海创办“夏季音乐讲习会”。1908年，在其父所创办的“上海贫儿院”中特别设立了一个“音乐部”，开辟了专门从幼儿中培养音乐人才的试验。如他曾将这些学习音乐的贫儿选出约四十人组织了一个管弦乐队。



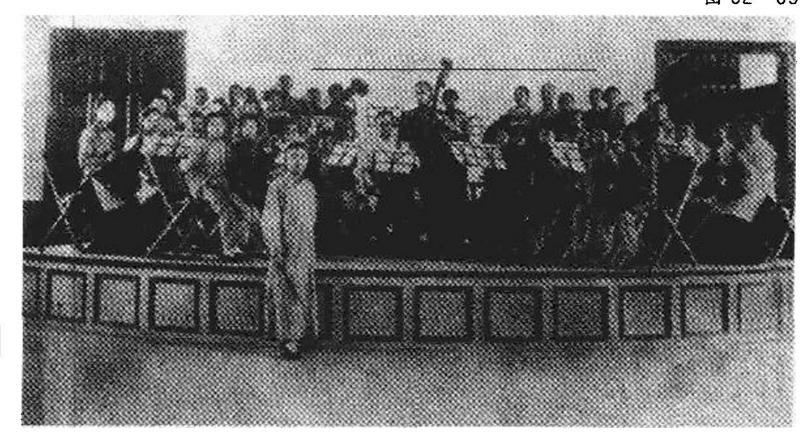


图02－05　贫儿院管弦乐队（中立执指挥棒者即曾志忞）

辛亥革命后，贫儿院校址被毁，不久，“音乐部”也被迫先停办。至1921年，曾志忞将贫儿院的监管权移交别人，遂携眷移居北平，以律师为业。至1929年，病逝于北平。

曾志忞的音乐活动主要可纳为三个方面，即：

第一，致力于开展普及音乐的社会音乐活动，其中特别是上述的东京中国留学生的“亚雅音乐会”及“上海贫儿院音乐部”（包括所组织的管弦乐队在内），在当时都属于首创的性质。

第二，致力于学堂乐歌的编写，从1903年他所编写的《练兵》、《游春》、《扬子江》、《海战》、《新》、《秋虫》就发表于当时的《江苏》杂志上；同年4月，他又编印出版了《教育唱歌集》（其中由他编写的歌曲就有十六首），后来他对这方面的工作没有坚持下去，因而其影响和成就就远不如沈心工等人。

第三，致力于音乐方面的著述，这可说是他对中国新音乐事业建设贡献最突出的一个方面。早在1903年，在《江苏》杂志上，就连续发表了他所编写的《乐理大意》和《唱歌及教授法》。1904年又编印出版了他所编译的《乐典教科书》，这是当时我国最早出版的一本比较完备

的、系统介绍西方音乐体系的乐理教科书。1905年，他又编印出版了包括乐理、唱歌教授法及风琴练习法融于一体的《音乐全书》；同年，又在《醒狮》杂志上发表了他所编写的《和声略意》。除了这些音乐基础理论著述外，特别值得注意的是在1905年的《新民丛报》上发表了他有关发展我国近代音乐教育的论文《音乐教育论》。在这篇论文中除了全面阐述为提高学校音乐教育所需的各种音乐的基本知识外，着重阐述了他对我国普及教育的基本主张。他鲜明地提出要敢于"输入文明"，但又要善于运用这些"输入"的文明来创造自己的音乐文化。为此，他提出要"培养本国教师"，"雇用外国教师"，"编写音乐教科书"，"仿造泰西风琴、洋琴"，以及在"公共地方设奏乐堂"和"选派留日音乐学子"等一系列建议。这些主张也正是他所提出要建立一种"新音乐"的具体化建议。后来在他自己所从事的音乐活动中曾尽自己的努力去实践这些主张（尽管在当时的社会条件下，仅靠个人的力量许多事是很难办好的），而且后来我国音乐事业的建设也在客观上证实了他这些主张的正确。

此外，曾志忞还较早地对编写学堂乐歌提出了非常精辟的批评。他指出："今吾国之所谓学校唱歌，其文之高深，十倍于读本；甚至有一字一句，即用数十行讲义，而幼稚仍不知者。以是教幼稚，其何能达到唱歌之目的？"因此他主张作歌要"质直如话而神味隽永"，要"以最浅之文字存以深意、发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利"；以达到"辞欲严而义欲正，气欲旺而神欲流，话欲短而心欲长，品欲高而行欲洁"（引自曾志忞编印的《教育唱歌集》的卷首《告诗人》）。他的这些见解受到梁启超的高度赞赏，而将其全文抄录在梁氏的《饮冰室诗话》中。

在我国近代新音乐文化刚刚开始发轫之时，曾志忞的上述思想认识、理论主张、实践活动都是非常难能可贵的。他从那时就热情展望着中国音乐的未来："吾国将来的音乐，岂不欲与欧美齐驱？我国将来的音乐家，岂不愿与欧美人竞技？然欲达目的，则今日下手，宜慎宜坚也。"（引自曾志忞的《音乐教育论》一文）此外，当时像章太炎（名炳麟，近代著名民主人士、"光复会"的组织者，后又加入"同盟会"、参加"反袁"斗争、坚持抗日斗争。他也是当时极其著名的国学大师，著述甚丰，对近代学术的发展影响巨大）所写的《辨乐》、陈世宜（字匪石，江苏江宁人，早年即赴日留学。回国后任苏州江苏法政学堂教务，后曾任李根源的农商部秘书，主编过《民权报》、《生活日报》、《民国日报》。1946年任教于重庆南林学院。1951年在上海文物保管会任编纂）所写的《中国音乐改良说》等，也都是当时对发展中国新音乐有积极意义的文献。

复习重点：

1.简评西方音乐文化对中国近代音乐发展的影响。
2.简述学堂乐歌的产生和发展，它的主要内容和形式特点，及其社会历史意义。
3.比较沈心工与李叔同在学堂乐歌方面的特色和成就。
4.简述曾志忞对我国近代音乐文化发展的贡献。

主要参考资料：

梁启超《饮冰室诗话》，人民文学出版社，1963年。
沈心工编《心工唱歌集》，商务印书馆，1937年。
丰子恺编《李叔同歌曲集》，音乐出版社，1958年。
《乐歌考源》(1—73，钱仁康著)，《中小学音乐教育》连载。
谭胜功、黄砚如编《冯玉祥军歌选》，河南大学出版社，1986年。
石磊编著《中国近代军歌初探》，解放军文艺出版社，1986年。
《中国近现代音乐史教学参考资料》(歌曲部分，汪毓和主编)，世界图书出版公司，2000年。

第三章
中国近代新音乐文化的初期建设

辛亥革命以后，特别经过“反袁、护法”等斗争，人们逐步认识到共和国的建立并不意味着封建势力的彻底垮台，相反，封建势力无论在政治、经济、军事、文化的抵制和反抗都还相当顽强。因而，从1916年左右，以蔡元培、鲁迅、陈独秀、胡适等为代表的一批进步知识分子，极力通过《新青年》等进步报刊，通过大力推行以“白话文”、“新诗”、“国语”等文化改革运动，在我国思想文化界掀起一场热烈探求以“民主”与“科学”为标志的新思想和新知识的热潮（即“五四新文化运动”）。一时间以全国各大中城市为主，各种新文化事业的兴办、各种新文化学术社团的建立，以及各种各样报刊和出版物的大量发行，形成了一股猛烈冲击封建主义旧思想和热情宣扬新思潮、新文化的热潮。

与此同时，随着第一次世界大战后的“国际绥靖主义”和历届北洋军阀政府的腐败堕落，广大民众对国家命运的关切和忧虑也日益加深。1917年“十月革命”的成功，开始为马克思主义在中国的传播开辟了道路。1919年五四运动的爆发和1921年中国共产党的正式成立，使中国的群众革命斗争和中国的新文化建设，逐步走上一条不断健康发展的道路，中国的社会发展又进入一个新的阶段。

但从整体讲，当时大多数中国的知识分子均不同程度地抱着“科学救国”、“教育救国”、“实业救国”等爱国立场。在文艺方面，“反对封建束缚、追求个性解放”是他们最关心的课题。这些知识分子中不少是留学欧美、任职各文教单位的自由职业者，他们自然地奉行“以西为师”的路线来实行自己的改革。应该指出，由于历史原因，中国近代新音乐文化的主要建设者，基本上是属于这一阶层的知识分子。因为，中国当时在马克思主义思想影响下谋求探索为工农解放为奋斗目标

的知识分子最初还是极少数。后来，他们才在中国共产党的领导下，积极投身城市的工人运动和部分地区的农民运动，并真心实意地通过支持孙中山所推行的“联俄、联共、扶助农工”的“三大政策”和以“北伐”为主的武装革命斗争，才得以不断增强扩大。但是，在1927年的“四·一二事变”中，他们却惨遭原来还是革命同盟者的反革命分子的屠杀和镇压，为之付出了沉重的鲜血代价。

第一节 工农歌咏活动和工农革命歌曲

中国共产党建立后，随着沿海城市中工人运动和湖南、广东地区农民运动的开展，在群众革命斗争生活中逐步出现了密切配合政治宣传的“工农歌咏活动”的发展。这些歌咏活动是辛亥革命的学校唱歌和“新军”歌唱活动的一种新发展。它们反映了“五四”后中国群众音乐生活的比较特殊的历史现象：第一，它不是作为一种艺术现象的出现，而是伴随着群众革命斗争生活出现的政治现象；第二，它的直接参与者主要是实际参与革命斗争的革命知识分子及中国工农劳动者自己，这些活动对当时处于上层的自由主义知识分子基本没有什么影响；第三，产生了一批具有无产阶级革命内容的工农革命歌曲，这些歌曲都是为了直接配合当时革命斗争而编写的，它们对唤醒广大工农群众的革命觉悟和推动当时的实际革命斗争曾起了不小的作用。

这些革命歌曲的创造者，多数就是直接参与斗争的革命知识分子（有些就是当时的革命领导人，如瞿秋白、彭湃等同志）和工农群众自己编写的。歌曲的内容大多具有鲜明的阶级立场和深厚的革命热情。如1921年长辛店工人纪念“五一”节时所唱的《五一纪念歌》，就明确提出了“要把强权制度一扫净”、要实现“各尽所能、各取所需”的伟大革命目标；[①] 1922年安源矿工大罢工时期所唱的《安源路矿工人俱乐部歌》，则提出了“世界本是工农所创造”和“消灭阶级压迫”的要求；在《京汉罢工歌》中则表达了人们对“二七”惨案死难者的沉痛哀悼，并提出必须“打倒军阀方有幸福享”的口号。这些歌曲，歌词的语言非常朴素通俗，歌曲的形式大多采取以群众熟悉的现成曲调加以填词编配的齐唱曲。

①该曲原载《北方的红星》一书及1921年5月2日《晨报》的报道《劳动节之长辛店工人大会》。

├ 谱 03－01 《安源路矿工人俱乐部歌》┤

├ 乐 03－01 工农革命歌曲《安源路矿工人俱乐部歌》┤

创 造世界 一切的 惟 我 劳 工， 被 人侮辱

压 迫 的 惟 我 劳 工， 世 界 我 们 当 创 造，

压 迫 我 们 须 解 除， 创 造世 界 除 压 迫， 团 结我 劳 工。

├ 谱 03－02 《五一劳动节》┤ ├ 乐 03－02 工农革命歌曲《五一劳动节》┤

今 日 何 日？ 五 一 劳 动 节， 世 界

工 党 同 盟 罢 工 纪 念日， 劳动最神圣， 社 会 革 命

时 机熟， 希 望 兄 弟 与 姐 妹， 劳 动 两 字 永 牢 记。

此外，在 1925 年全国反帝斗争高潮的“五卅”运动中所出现的《五色国旗当中飘》、在北伐战争中所出现的《国民革命歌》（即《打倒列强》）和《工农兵联合歌》，都鲜明地提出了“联合工农群众、打倒帝国主义、打倒军阀买办”的战斗号召。尤其是后两首歌曲，在北伐战争中曾起了很大的作用，并且直到抗日战争时期它们仍作为群众性的战斗歌曲被到处传唱。

├ 谱 03－03 《国民革命歌》┤ ├ 乐 03－03 工农革命歌曲《国民革命歌》┤



谱 03－04 《工农兵联合歌》 乐 03－04 工农革命歌曲《工农兵联合歌》



为了易于为广大群众演唱传诵，绝大部分的工农革命歌曲都是以现成曲调填新词而成的，例如《工农兵联合歌》就是以学堂乐歌《中国男儿》的曲调填词的。以我国自己的民歌，尤其是城市小调的曲调来填词，是这时期工农革命歌曲的一个新的特点（特别同前期的学堂乐歌相比较），说明这时期革命斗争的领导力量已从资产阶级、小资产阶级及其知识分子，转向广大工农群众及为工农革命利益而斗争的革命知识分子了。例如在 1926 年“省港大罢工”中，曾出现了许多以当时流行的粤调来填词的革命歌曲；在“海陆丰农民运动”中，出现了利用当地的民歌、童谣写的许多革命歌曲。

谱 03－05 《农会歌》 乐 03－05 工农革命歌曲《农会歌》



随着革命斗争的发展，不少外国革命歌曲被陆续介绍进来，如《国际歌》、《同志们勇敢前进》、《你们已英勇牺牲》、《华沙工人歌》、《红旗》等著名的外国革命歌曲，就通过不同的渠道介绍了进来，受到我国革命群众的广泛欢迎。如 1926 年由“求实”（即当时在中国共产主义青年团中央工作的李伟森同志）编印的《革命歌声》中就曾介绍了许多以外国革命歌曲（特别是苏联革命歌曲）填词的改编曲：《少年先锋队歌》、《进行曲》、《二七纪念歌》、《纪念五一歌》等。

谱 03－06 《少年先锋队歌》　乐 03－06 工农革命歌曲《少年先锋队歌》



瞿秋白的《赤潮曲》是我国工农革命歌曲中留存的唯一的创作歌曲（以笔名“秋渠”发表在 1923 年 6 月的《新青年季刊》）。这首歌曲以坚定的信心和抑制不住的革命激情，歌颂了无产阶级的崇高、伟大理想和坚毅、沉着的气概。

谱 03－07 《赤潮曲》开始部分　乐 03－07 工农革命歌曲《赤潮曲》





由于革命斗争的艰巨复杂，当时对工农歌咏活动还不是作为一种新的文化事业去有组织地进行，而只是作为一种直接服务于各地斗争的宣传活动，因而它对当时的专业音乐界也几乎完全没有影响。但人们并不因此就低估了这些革命音乐的意义，正如求实在《革命歌声》的序言中所指出：在这些歌声中“燃烧着一片叛徒们不平的反抗的火焰”，“画出了全世界数千万被压迫民众的痛苦”，“宣示了他们数百年的沉冤和表现了他们全部所有的不可侮的力量与宏大的志愿”。后来即使在白色恐怖的重压下，这些革命歌曲始终铭刻在革命人民的心中，暗地里在群众中传播。它们正像夜空中闪闪发光的星星那样，始终伴随着革命斗争形势的发展，照耀着、鼓舞着广大革命群众朝着胜利的方向前进。

第二节　新型音乐社团的建立及城市音乐活动

一、有关音乐社团创立的概貌

辛亥革命前后，新的教育发展出现了迅速向前推进的势头，这对我国学校音乐教育的发展和提高提出了新的要求，特别是迫切需要大量具有一定专业水平的音乐师资和符合新学制的音乐教材。同时，广大城市知识阶层对文艺、音乐的爱好和学习，也与日俱增。各种新型文

艺、音乐社团的建立和发展，随之应运而生。

作为新型文化社团，它们大多是随着“新文化运动”的潮流而建立的。其中比较重要的有：文学诗歌方面的“南社”（1909年建于上海，以陈去病、高旭、柳亚子等发起，旨在以文学、诗歌鼓吹反清革命思想，辛亥革命后，部分社员曾继续参与反袁的斗争）、“晨光文学社”（五四运动之前建于杭州，柔石、冯雪峰、汪静之等均是该社的社员），话剧方面的“春柳社”（1906年冬创立于日本东京，是中国早期主演新剧的第一个业余剧团，主要成员有：曾孝谷、欧阳予倩、李叔同、陆镜若等。曾以演出《茶花女》、《黑奴吁天录》等闻名于世。辛亥革命后曾以“春柳剧场”为名在上海一带演出，1915年解散）、“春阳社”，美术方面的“文美会”等。至于各大中学校内以学生为主的各种文艺社团就更多了。

市民自发组成的、以习唱戏曲自娱的“票房”[①]，以及市民自发组成的民乐社团，如无锡“天韵社”（这是建立于清代的一个习唱昆曲和习奏曲笛、琵琶、三弦等乐器的民间业余社团，由著名的音乐名师吴畹卿任其社长兼曲师长达五十年之久，近代著名音乐家杨荫浏、曹安和等均在该社学习过），天津“美善社”（这是清末民初的天津著名十番乐社团，建立于1891年，至1920年解体，由著名乐师桑采田领导），上海“文明雅集”、“清平集”、“钧天集”（20世纪初主要在上海活动的一些“江南丝竹”的乐社），以及北京“德音琴社”（20世纪初最先建立在山东济南的一古琴社，主要由诸城派王露等主持，后来因王露在北京工作该社也转到北京，王露逝世后，该乐社也就解散了）等。这些音乐社团确属出于群众的业余爱好所组成，一般讲，它们与当时新文化运动发展的联系不是十分紧密。

在“五四”新文化运动的影响下，中国音乐社团中出现一种侧重教育和学术研究的新方向，它们大多是与20世纪初中国留学生在日本所组织的音乐社团（如沈心工的“音乐讲习会”、曾志忞的“亚雅音乐会”等）是一脉相承的。它们的共同特点是以向参加者传授中外音乐知识和技能为主，有些还通过创办音乐刊物来向社会进行更大范围的音乐普及工作和推进有关学术研究的工作。据不完全的统计，从“五四”前后至20世纪20年代末，在我国沿海各城市涌现大量这类音乐社团中影响比较突出的有：

北京大学音乐研究会（1919—1922）　　它的前身名为“北京大学音乐团”，以

---

①清代以来最初对八旗子弟管束较严，一般不允许到外面去学戏及唱曲，只有凭朝廷所发的“龙票”才能到外面演唱不计报酬的“子弟书”。后来慢慢将凡是不取报酬的业余演员通称为“票友”，将由某些“票友”自发组成的组织称之为“票房”，对他们在那里学艺则戏称为“玩票”，对他们的演出也称之为“票戏”，而对某些“票友”转为职业演员的行动称为“下海”（如著名演员汪笑侬就是）。

"研究音乐发展美育"为宗旨，以传播中外音乐知识和技能为主要内容的业余音乐社团。该会正式建立于1919年1月，由当时的北大校长蔡元培任会长，并先后聘请了当时在京知名中外音乐家，如萧友梅、陈仲子、王露、赵子敬、查士鉴、吴卓生、纽伦(英籍)、哈士门女士(荷兰)等为导师，为入会的会员进行专科的指导。1922年4月还增聘了刘天华为其国乐导师。据统计，到1920年秋，该会的会员高达二百多人，内分丝竹、昆曲、古琴、钢琴、提琴、唱歌等组，还附设一个五十人的"丝竹改进会"。这些社员主要是当时在校的北大学生，导师除了少数是列入北京大学的教师编制并由学校支付薪金外，还有一些是作为不入编制、不付薪金的名誉导师。该会除了对会员进行音乐学习的指导外，还在北京先后举办了多次公开的音乐会。这些音乐演出的节目内容也是基本贯彻了"中西兼顾"的方针，为我国民族音乐与西乐同登一台表演开了风气之先。在该会活动的三年多期间，他们还编辑出版了十五期音乐期刊《音乐杂志》，在这之前，大概只有李叔同在日本及上海曾分别编辑出版过《音乐小杂志》和《白杨》各一期。因而，北京大学音乐研究会所出版的这份杂志，也可说是我国最早得到比较正规出版、发行的音乐期刊（详细情况可参阅韩国鐄的《从音乐研究会到音乐艺文社》一文，载《韩国鐄音乐文集》第一集，台湾乐韵出版社，1990年）。

上海中华美育会(1919—1922)　发起人为吴梦非[①]、丰子恺等。欧阳予倩、刘海粟、刘质平、陈仲子、周玲荪、傅彦长等均为其责任会员。1920年4月出刊《美育》，由吴梦非任总编辑，该刊至1922年4月停刊，共出刊七期。

上海中华音乐会(1919—1925)　成立于上海，发起人冯伯廉，创办人卢炜昌。这是一个在当时职工阶层中所成立的最突出的一个以习练民乐（具体分为京乐、沪乐、粤乐三组)为主，又习演西洋铜管乐和弦乐的业余音乐团体。1923年创办《音乐季刊》，大约至1925年停刊，共出刊五期。

北京乐友社(1920年)　发起人为甘文廉、赵元任、杨祖锡(仲子)[②]、沈彭年、

---

①吴梦非(1893—1979)，浙江东阳人。早年曾就读于浙江两级师范，从师于李叔同学习音乐与美术。1919年与丰子恺等创办上海专科师范学校，并发起组织"中华美育会"及主持《美育》杂志主编等。主要著述有《和声学大纲》、《初中乐理教本》、《中学新歌选》等。中华人民共和国成立后曾任上海音乐学院教授，兼教务处副主任等职。

②杨仲子(1885—1956)，江苏南京人。1901年入南京江南格致书院，1904年赴法国，入贡德大学理学院攻读化学，课余学习音乐理论及钢琴。1910年后在瑞士国立音乐学院主修钢琴和作曲，1919年毕业，1920年回北京，先后任职北京女子高等师范学校音乐体育专修科、北京大学音乐研究会(1922年改名"北京大学附设音乐传习所")、北京艺术专门学校音乐系。1932年任北平大学艺术学院院长，1941年秋任重庆国立音乐院院长，1942年改任教育部音乐教育委员会主任。中华人民共和国建立后任南京文物管理委员会主任，兼江苏省文史馆馆员。1962年1月病逝于南京。

萧友梅。会员分为三种，即："甲种社员"——具有专业水平的音乐家；"乙种社员"——一般学员；"特别社员"——提倡音乐的赞助者。其他活动尚待查。

上海大同演乐会（1920—1941）　这是我国当时规模较大、历史较长、以习研我国民乐为主的业余音乐社团。由郑觐文发起，成立于1920年。最初称为"大同演乐会"，表明其宗旨为"本会专门研究中西音乐、筹备演作大同音乐，促进世界文化运动"。该会的经常活动是向入会的会员进行音乐业务的指导。曾为此先后聘请了昆曲教师杨子永，京剧教师陈道安，音乐教师郑觐文（古琴）、汪昱庭（琵琶）、柳尧章（琵琶、小提琴）、程午加（琵琶、古琴）等。先后培养了不少著名的民乐人才，如卫仲乐、金祖礼、许光毅、陈天乐、秦鹏章等均曾在那里学习过。该会还从事我国古代雅乐器（共一百六十四件）的仿制，举办古乐器的陈列和展览，进行古乐的演奏和民乐合奏的试验（如提出了拥有吹、拉、弹、击等乐器组成的新型民乐队的编制设想及改编了《春江花月夜》、《将军令》、《妆台秋思》、《月儿高》等民乐合奏曲）。此外，还对部分民族乐器进行了改革试验，先后制作了"二接笛"、"弓胡"等，获得了较好的效果（参见《大同演乐会简章》，载《音乐杂志》第二卷第九、十期，1921年12月）。主要负责人为郑觐文、卫仲乐等。

上海霄兆国乐团（1925年）　它是由原上海的"国乐研究社"中的李廷松、孙裕德、王孟禄、李振家、俞樾容等退出而组成的，另起名为"霄兆国乐学会"，由李廷松为会长。曾在上海兰心剧院隆重举行过演出，其中有些成员如李廷松、孙裕德等还在抗战期间随"中国文化剧团"先后两次到美国去进行巡回演出。据说该团至1949年才停止。

北京国乐改进社（1927—1932）　由刘天华、柯政和、张友鹤、郑颖荪等发起，正式成立于1927年5月15日，地址设在北京。主要由当时北京"女子大学、北京大学、艺术专门学校三校音乐系一部分教员及同学发起的"；选出以刘天华为首的十五人执行委员会和总务、文书、编辑等七个部的领导机构；并聘请蔡元培、萧友梅、赵元任、杨仲子、刘半农、林风眠、吴梦飞、吴秩晖、田边尚雄（日籍）等十三位名誉社员。主要活动有：第一，出版音乐刊物《音乐杂志》，从1928—1932年共出刊了十期；第二，举办暑期音乐学习班；第三，举办中外音乐家的音乐会（详情可参见《刘天华全集》，1997年人民音乐出版社出版，第199—209页）。主要负责人为刘天华等。

北京爱美乐社(1927—1929) 由柯政和[①]、刘天华等人发起,主要负责人为柯政和。社址设在北京,以“研究提倡普及音乐为宗旨”,正式成立于1926年。主要的活动为:第一,创办音乐刊物《新乐潮》(不定期),从1927年6月至1928年7月,共出版了十期,即第一卷出版了五期、第二卷出版了二期、第三卷出版了三期,内容以介绍西洋音乐知识为主;第二,附设音乐学校,聘请中外音乐家为音乐爱好者进行授课,主要有钢琴、小提琴、大提琴、乐理、唱歌等;第三,组织中外音乐家举办公开的演唱、演奏音乐会(可参见该社出版的杂志《新乐潮》的有关记载)。

北京中华乐社(1928年) 主要负责人为柯政和,主要经营乐器、唱片等销售和乐谱、音乐书籍的出版、发行等。

苏州吴平音乐团(1929年) 1945年抗战胜利后改名“吴平国乐团”。主要成员有:项印石(即项祖英、项祖华的父亲)、姜守良、张季让、王沛伦、王宪伦、胡幽文等,曾定期进行有关习奏、辅导、整理传统乐曲,以及对外公开演出等活动。先后邀请江南名家如任晦初、王巽之、孙裕德、张定和、卫仲乐、陆修棠等参与指导、教授、排练等,是苏州地区历史最长、影响最大的业余国乐团体。

上海中华口琴会 1929年10月30日在上海成立,王庆勋为会长、萧友梅为名誉会长。该会长期举办各种口琴训练班,创办了中国最早的口琴刊物《中华口琴界》(从1931年5月创刊至1935年12月停刊),培养了大批口琴人才,还经常举行演出、广播、出版唱片及乐谱等(又据《民国音乐史年谱》记载,该会的正式成立大会是于1930年11月21日在上海举行,推举王庆勋、刘因为为正副会长)。

上海大众口琴会(1929年) 会长石人望。

广州潮海音乐社(1920年) 主要习练筝及丝竹乐的广东音乐社团。

杭州国乐研究社(1920年代初) 许多民乐高手如王巽之、吴毅丞、蒋荫椿、王云九等均是该会的会员。

上海乐林国乐社(1923—1936) 主持人为蔡金台、金祖礼。

上海俭德国乐团(1920年代初) 由程午加创办。

广州济隆音乐社(1920年代初) 何柳堂等著名广东音乐家曾在那里教学。

南京梅庵琴社(1929年) 主要有徐立荪、邵大苏等。

---

①柯政和(1890—1973),出生台湾,早年曾在日本学习音乐,20世纪20年代即回国,在北平从事音乐教育及出版工作。他曾是当时北平的音乐社团“爱美乐社”的发起人、主持人,也是该社编印出版的音乐期刊《新乐潮》的主要负责人。后又创办“中华乐社”,编印出版了大量普及性的音乐书谱。

上海云和乐会(1929—1947)　　后改名“云和国乐学会”,会长陈永禄,顾问金祖礼等。

上述这些音乐社团的建立和活动, 对活跃“五四”以来我国城市民众音乐生活, 以及对推动“五四”以来新型音乐教育事业的发展, 均起了一定的启蒙和初步奠基的作用。新文化运动的开展和新教育事业的增长, 对一些传统艺术的保存和传承也增添了新机, 特别对戏曲、说唱的科班教育机构曾出现了明显的影响(详见第二章第一节)。

二、有关主要城市的演出活动

“五四”新文化运动的影响,特别是各种新型音乐社团和早期的专业音乐教育机构的建立,都对这时期的城市音乐演出活动起了重要的推动。总的讲,这时期中国沿海大城市的音乐生活都较过去显得日益活跃,其中大体呈现如下一些新的特色:

1. 一些世界第一流的著名演唱家、演奏家开始到中国举行一系列旅行演出, 它们不仅活跃了一些城市 (如北京、上海等) 的音乐生活, 也使中国音乐家拓宽了他们的艺术实验视野。据不完全的统计,当时到中国来演出(包括少数后来长期旅居中国)的外国著名音乐家有:

德国钢琴家鲁道尔夫·路特 (Rudolph Reuter), 于 1912 年 3 月 31 日与上海工部局乐队合作演出。

俄国钢琴家米洛维基·比亚斯洛(M. Biaslo),1915 年 11 月在上海演出。

意大利钢琴家梅百器 (Mario Paci), 1919 年第二次来中国演出, 同年 9 月应聘为上海工部局管弦乐队的常任指挥,1942 年日本接管该乐队后自动辞职;1946 年 8 月 4 日逝世于上海,葬于虹口公墓。

加拿大女小提琴家凯·帕洛(Kathleen Parlow),1922 年 11 月至 12 月,在上海夏令匹克剧院演出。

波兰钢琴家利·戈多夫斯基(Leopold Godowsky),1922 年 12 月在上海市政厅举行独奏会,1923 年 1 月 6 日在市政厅举行肖邦作品专场。

俄裔美籍著名小提琴家海菲茨(Jescha Heiftz),1923 年来中国演出。

欧洲著名小提琴家约·西盖蒂(Joseph Szigetti),1923 年到上海演出。

奥地利著名小提琴家弗·克赖斯勒 (Fritz Kreisler), 1923 年 5 月先在上海举行两场演出,后又到北京、天津等地演出。

俄罗斯著名歌唱家格·斯·夏利亚宾 (Fedor Ivanovich Chaliapin), 1924 年 5 月

24日在哈尔滨举行音乐会。

美国著名小提琴家爱·津巴利斯特(Efrem Zimbalist),1924年首次来华在北京平安电影院演出;1927年第二次来华,分别在上海、北京演出;1932年第三次来华,9月7日在上海夏令佩克大戏院演出,伴奏为查哈罗夫。

爱尔兰歌唱家约翰·麦考马克(John McCormack),1926年5月6日在上海市政厅举行演唱会。

美国小提琴家米沙·艾尔曼(Mischa Elman),1926年在哈尔滨举行个人音乐会。

俄罗斯小提琴家波利索夫(Josef Borissoff),1927年在上海演出。

法国著名小提琴家蒂博(Jacpues Thibaud),1928年、1936年先后两次在上海演出。

丹麦俄籍小提琴家塞·汉森,1928年9月27日至29日、10月3日至6日,在上海市政厅举行独奏会。

俄罗斯钢琴家莫依塞维奇(Benno Moiseiwisch),1928年11月3日、7日至9日在上海市政厅举行音乐会,11月12日又与小提琴家汉森合作举行音乐会;1933年又在上海演出。

意大利著名女高音歌唱家加丽·库切(Amelilta Galli - Curci),1929年4月16日首次来华,在北京的北京饭店演出。

西班牙吉他大师塞戈维亚(Andres Segovia),1929年9月28日在上海市政厅演出。

西班牙歌唱家弗莱塔(Miguel Fleta),1929年11月5日在上海市政厅演出了四场。

女高音歌唱家马·奈·罗威及俄国钢琴家梁·柯钦斯基,1930年3月13日在上海市政厅演出。

意大利著名歌唱家法拉莉(Jole Ferrari),1931年在上海演出。

法国著名钢琴家许密兹(E.R.Schmitz),1934年在上海演出。

俄罗斯著名钢琴家克莱采(Leonid Kreatzer),1934年在上海演出。

俄裔美籍著名钢琴家、作曲家车列浦宁(Alexander Tcherepnin),1934年在上海演出。

俄裔美籍著名大提琴家皮雅蒂格尔斯基(Guegor Piatigorsky),1936年在上海演出。

奥地利著名小提琴家波拉克(Robert Pollak),1937年在上海演出。

此外，根据有关资料反映，像匈牙利著名钢琴家克劳斯(Lili Kraus)、波兰著名钢琴家弗里德曼(Ignacy Friedman)、波兰著名钢琴家鲁宾斯坦(Arthur Robinstien)、世界著名男低音歌唱家夏利亚宾 (Feodor Chaliapin)、俄裔美籍著名小提琴家艾尔曼(Mischa Elman)等均曾先后来华访问演出过，具体时间还待查。

当时一些外国的艺术表演团体也有来中国演出的，如“俄罗斯歌剧团”1922年在北京演出歌剧《罗森堡伯爵之夜》等；另外“俄罗斯－乌克兰大歌剧团”1924年9月18日至24日，在北京演出了《多瑙河彼岸的查波罗什人》、《五月之夜》等六部西方歌剧；“意大利歌剧团贝若士班”1925年在上海演出了《浮士德》等著名歌剧。据一位在上海租界任英国大教堂的乐长赫利的回忆说，在20世纪20年代初，有一个流落在日本的俄罗斯音乐家所组成的歌剧团，曾到上海连续演出了《托斯卡》、《弄臣》、《卡门》、《阿依达》、《浮士德》、《包利斯·古都诺夫》等欧洲著名歌剧，尽管演出的客观条件很差。

外国音乐学家来华的讲学和考察活动，也于这个时期开始了。如著名日本音乐学家田边尚雄教授，于1923年先后在北京、上海进行讲学，1924年又赴东北各地进行考察。

2. 在上海、哈尔滨、大连、青岛等外侨聚居地，先后组建了以外国音乐家为主、以面向外侨演出的音乐表演团体。其中影响最大的是于20世纪20年代由著名意大利音乐家马利奥·帕契(Mario Paci)[①]改建并指挥的“上海工部局管弦乐队”。这个团体最早建立在1881年，最初只是一个管乐队，名为“上海公共乐队”。至1919年梅百器担任其常任指挥后才对它进行认真的扩充和提高，至1923年正式改建为一个具有一定规模和水平的管弦乐队，并坚持了多年定期性公开演出和一系列专门的演出活动，在上海具有不小的影响，一度还获得了“东亚第一乐队”的美誉(参看韩国鐄的《上海工部局乐队研究》第163—164页)。

---

①马利奥·帕契(Mario Paci,“梅百器”是他自己起的中国名字,1878—1946),意大利钢琴家、指挥家。早年主要在意大利师承乔万尼·斯干帕蒂学习钢琴。1895年曾获李斯特国际钢琴比赛奖。1896年入米兰音乐学院学习作曲，毕业后先后在米兰斯卡拉歌剧院等任指挥。1902年以钢琴家身份开始多次进行世界性的巡回演出。1919年被任命为上海工部局管弦乐队指挥，曾对该乐队的建设起着极大的作用。从30年代开始,该乐队被称为“远东第一”,享誉世界。1942年“太平洋战争”发生后,该乐团被敌伪接收,他愤然辞职,之后以从事钢琴、声乐等私人教学工作终生。我国许多著名音乐家(如指挥家杨嘉仁,钢琴家吴乐懿、傅聪、周广仁、董光光,声乐家林俊卿等)均曾受教于他。1946年孤身病逝于上海。

图 03－01

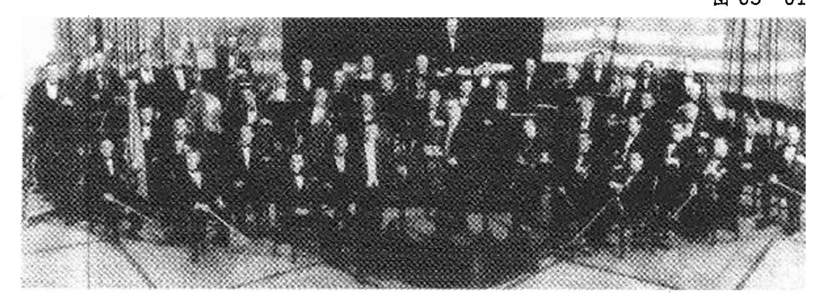


图 03－01 上海工部局管弦乐队，中立者为指挥梅百器（见韩国镄《上海工部局乐队研究》，艺术家出版社）

此外，由旅居哈尔滨的俄侨音乐家所组成的"哈尔滨交响乐团"，在当时的活动也比较活跃。这些外侨的音乐团体是当时在中国定期举行音乐演出活动的职业性艺术团体，尽管他们的主要对象是侨居中国的外侨，但他们的这些经常性的演出，也给中国当时的音乐界留下深刻的印象和得到艺术上的启发（有关情况可参见刘华清、刘欣欣的《哈尔滨西洋音乐史》，人民音乐出版社 2002 年出版）。因为，当时中国自己还建立不起一个具有一定规模和水平的职业性音乐表演团体。

3.本国音乐家及其社团的演出活动。上述许多业余的新型音乐社团和个别大、中学校学生组织的业余乐团（如苏州东吴大学管弦乐队等），也不定期地举办了一些音乐演出活动。其中以北京大学音乐研究会、北京爱美乐社、北京国乐改进社、上海大同乐会、上海霄兆国乐团等都在这方面举办过影响较大的面向社会的音乐会，给人留下了较深的印象。但是，当时这些由我国音乐社团所举办的音乐会大多是包含中外曲目的综合音乐会，一般说，表演的水平普遍不高。但是，在这些社团中，特别是一些新型的民乐社团，曾拥有当时相当一批优秀的民乐演奏家。如古琴方面的杨时百（"九嶷琴社"）、王宾鲁（"梅庵琴社"）、王露（"德音琴社"）、管平湖（"九嶷琴社"）、郑觐文（"大同乐会"）；琵琶方面有：汪昱庭（"大同乐会"）、陈子敬（"北大音乐研究会"）、沈肇州（"南京高等师范"）、孙裕德（"霄兆国乐团"）、卫仲乐（"大同乐会"）、李廷松（"霄兆国乐团"）；其他方面比较突出的演奏家还有：孙裕德（箫）、高步云（笛）、朱勤甫（板鼓）、周少梅（二胡）、娄树华（筝）等等。

4. 由新建立的专业音乐教育机构所举办的学生音乐会及师生音乐会。其中以北京大学音乐传习所的附属管弦乐队及北大音乐传习所、北平艺术专门学校音乐系等所举办的学生音乐会和师生音乐会，

给听众留下较深的印象，尽管这些音乐会也大多属于“拼盘式”的综合音乐会。但当时在这些新的音乐教育机构中，也逐步涌现了一些在演奏上比较优秀的教师。如民乐方面有：杨时百[①]、王露[②]（古琴），沈肇州[③]、朱英[④]（琵琶），周少梅[⑤]、刘天华（二胡）等；钢琴方面有：史凤珠[⑥]、张玉珍、杨祖锡（仲子）、王瑞娴、邱真霭等；小提琴方面有：赵年魁、全子贺、金子衡等；中提琴方面有：乔吉福、孟范泰等；大提琴、低音提琴方面有：付松林、李廷贤、冯莲舫、徐玉秀等；管乐方面有：李廷桢（长笛）、穆

图 03－02



图 03－02 北大音乐传习所的管弦乐队合影（见廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术学院出版社）

①杨时百（1865—1933），名宗稷，号九嶷山人，近代古琴家。湖南省宁远县人，早年曾向黄勉之学琴，撰有《琴学丛书》四十三卷，汇集了古今著名琴曲三十二首，并阐发了他对中国古琴艺术及其弹奏颇有见地的见解。晚年曾在北京创设“九嶷琴社”传授琴艺。在他的学生中有现代杰出的古琴家管平湖等。

②王露（1866—1921），字燕卿，山东诸城派代表性的琴家。早年曾从师于诸城的琴家王冷泉。1917年曾在南京高等师范学校任教。他生前曾著有《龙吟馆琴谱》（未完成），后由其弟子改署《梅庵琴谱》，于1931年正式出版。

③沈肇州（1858—1930），近代无锡派琵琶家，名其昌。曾任江苏南通师范学校、南京高等师范学校国乐教师，著有《音乐初津》、《瀛州古调》，刘天华曾是他的弟子之一。

④朱英（1898—1954），字荇青，浙江平湖人。早年从师于平湖派琵琶宗师李芳园的弟子吴伯均。1927年任教于上海国立音乐院，是该院唯一的国乐教授，谭小麟、丁善德等都曾受教于他。1945年任教于湖北师范学院，1952年为中央音乐学院民族音乐研究所聘为特约演奏员。

⑤周少梅（1885—1938），早年从其父学习多种民族乐器，尤精于二胡演奏。1915年受聘为江苏第三师范学校国乐导师，在江南享有盛誉，刘天华曾受教于他。

⑥史凤珠（生卒年月不详），江苏省昆山县人。1905年毕业于上海中西女塾，1907年自费留美深造，1910年学成回国在上海母校任教。她可能是中国最早留学美国学习音乐的女音乐家。后曾是北京清华学校教务长、代理校长王文显的夫人，黄自在清华学习时就曾向她学习钢琴。

志清、王广福（黑管）、连润启（圆号）、潘振宗（长号）等；打击乐方面有：甘文廉（定音鼓）等。

当时在这些沿海大城市中，音乐演出的活动日渐频繁。仅据萧友梅的回忆，在1927年的北京，由北京女子高等师范音乐科就举行了十次此类师生音乐会，由北京大学音乐传习所管弦乐队就举办了四十多次演奏会（参看萧友梅《十年来的中国音乐研究》，载《萧友梅音乐文集》第450—452页）。而根据韩国鐄的统计，仅上海工部局管弦乐团的正规演出次数，至20世纪20年代底，约每年平均达三十多场（参见韩国鐄《上海工部局乐队研究》，台湾时代出版社，1995年）。

第三节 学校音乐教育的建设和发展

一、一般学校音乐教育的发展

共和国的建立为我国的普通学校教育的迅速发展开创了前所未有的新局面，同时也为新型的学校音乐教育的普及确立了稳固的基础。如在1912年共和国教育部所公布的中小学"学制"中，"音乐"已正式列为正课，只是最初的名称在小学称之为"唱歌"、在中学称之为"乐歌"。当时，一般学校中音乐课的内容，主要分为基本练习（以读谱及习唱为主）、唱歌（通过学习新歌掌握齐唱及简单的合唱技能）、基本乐理三个部分。有条件的学校还增加讲授"音乐欣赏"和教习"乐器"等。当时，习唱的歌曲，最初主要还是从清末以来以填词方式所编写的各种学堂乐歌，所用的教材则以沈心工、辛汉、李叔同、华航琛、胡君复、李雁行、张秀山、索树白等人所编的为主。存在的主要问题是，能够从事学校音乐教育的专业音乐教师的数量和质量，同当时整个学校教育的发展太不相称。如：根据1916年的不完全统计，我国各类普通学校的数量已达到将近十三万所，在校的学生人数则将近四千万，但当时具有起码专业训练的音乐教师人数还只一百人左右（包括从20世纪初就投入音乐教育的沈心工、李叔同等人在内）。

"五四"以后，尽管连年政治动荡、经济萧条，但在教育事业的发展方面还是得到了一定的稳步前进。1922年教育部参照美国的学制进行了全面的学制改革，音乐教育开始纳入普通教育范围并成为对青少年进行"美育"的重要一环，因此，发展我国自己的专业音乐教育、为普通学校音乐教育培养师资成为一项紧迫的社会需要。同时，也促使以萧友梅为代表的我国第一代专业音乐家，从一开始就把为普

通学校教育的音乐课编写教材视作极其重要的任务来对待。如萧友梅最初结集出版的几本创作歌曲集就有:《今乐初集》(1922)、《新歌初集》(1923)、《新学制唱歌教科书》(共三册,1924),实际上这些都为提供普通学校音乐教育所用的唱歌教材;另外,他还编写了《初级中学乐理教科书》(共六册,1924—1925)、《钢琴教科书》(1925)、《风琴教科书》(1924)、《小提琴教科书》(1927)等音乐教材。此外,像张秀山、柯政和、吴梦非、丰子恺、邱望湘、陈啸空、钱君匋等音乐家,也在这方面做出了他们各自的重要贡献。在他们所编写的学校歌曲中除了少量创作歌曲外,以外国歌曲曲调进行填词的歌曲仍占一定的比重,其中深受学生欢迎的佳作还不少。

二、早期专业音乐教育的发展

辛亥革命以来普通学校教育的不断普及,和在"五四"新文化运动影响下所大量建立的新型音乐社团,为中国新型专业音乐教育机构的建立开辟了道路。以蔡元培提出的"美育"的主张已日益深入人心,大量培养音乐教师和其他各种音乐人才已经成为当时紧迫的社会需要。为此,人们也逐渐以各种方式对专业音乐教育机构的创办进行了一定的努力。当然,一切初创的事业其规模和水平开始都难免比较幼稚、简陋,但它们确是一种新的事业的宝贵的开端。

根据一些历史资料可看出,最初出现的各种名目的专业音乐教育机构,大多是附属在师范或艺术学校内的系科。它们规模大多比较小,设备也较简陋,教师的条件也不够充实,带有明显的初创的特点。其中,影响比较突出的为北京大学附设音乐传习所、上海专科师范学校音乐科,以及上海的国立音乐院(包括国立音专的初期)。现将有关情况分别简要介绍如下:

1. 北京音乐传习所(后一度曾改名为"北京音乐专科学校"),1910年由高连科创办,至1917年结束。该校的教师除了高连科本人外还有一些外国的神父,但具体情况不明。所开设的音乐课程有基本乐理、和声、唱歌、风琴、钢琴、提琴等。据说北京的老音乐教师白宗魏、关受之都是由该校培养出来的(参见向延生的《北京最早的现代音乐学校》,载《音乐周报》1997年1月3日)。

2. 成都高等师范学校乐歌体育专修科,1915年创设于成都(参见谭勇的《嬗变与更生——中国近代学堂音乐教育研究》,载《黄钟》1994年第一期)。

3. 上海专科师范学校音乐科,1919年秋由吴梦非、刘质平、丰子恺等创办,至1925年11月为止。在这期间该校曾先后改名为"上海艺术专科师范学校"、"上海

艺术师范大学”等。该校一直由吴梦非任校长、刘质平任教务主任。最初，又分设普通师范科及高等师范科两级，均为两年制，重点为中小学培养艺术师资。至艺术师范大学时曾分设艺术教育、音乐、西洋画、中国画等系，为社会培养中高级艺术教育人才。音乐方面的教师有孙续丞、周玲荪、李鸿梁、金律声、卫仲乐等，及一些日本及俄籍的教师；其他方面的教师还有陈望道、胡寄尘、傅彦长、姜丹书等著名学者。音乐科的课程主要有普通乐理、和声、作曲、声乐、钢琴、小提琴、琵琶、二胡等。该校曾先后为我国培养了近千名艺术教育的人才。

4. 北京女子高等师范学校音乐科，1920年9月由萧友梅、杨仲子创办，初为音乐体育专修科，1921年经萧友梅建议分为两个科，首任音乐科主任即萧友梅。1925年又改建为北京女子大学音乐系，系主任仍由萧友梅担任。在那里担任教学的教师先有：赵丽莲（唱歌）、杨仲子（钢琴）、刘天华（琵琶、二胡）、金孟仁（诗词）、萧友梅（乐理、和声、音乐史等）、嘉祉（俄裔，钢琴）、霍尔瓦特夫人（俄裔，声乐）等。1927年该校一度被当时的军阀当局勒令停办。后又改为北平女子文理学院，仍保留音乐系的建制，由杨仲子负责。

5. 北京大学附设音乐传习所，成立于1922年10月，由当时的北大校长蔡元培兼任所长，萧友梅任主任（实际主持其日常领导工作）。该所的教学体制分设本科、师范及选科三部分：本科——以培养专门艺术人才为目标，仅规定毕业标准，不规定毕业年限。内设理论作曲、钢琴、提琴、管乐、独唱五个专业组（实际上没有正式招收过本科生）。师范科——分甲乙两种，前者主要为培养中学音乐教员，规定学习年限四年；后者主要为培养小学音乐教员，规定学习年限为两年。学生除应修习各种基本的音乐理论和音乐技能课程外，还应修习各种有关的教育学的课程。对学生修习乐器课程还规定必须贯彻“中西兼顾、兼收并蓄”。这一方针，一直延续到后来的国立音专时期。（上述两类均需经过考试合格才能入学。）选科——任何满十三岁的学生按规定的费用标准交纳后均可按自己的意愿有选择的入学的部分，这也是入学学生最多的部分；根据当时公布的广告，该科的课程有：理论、合唱、钢琴、风琴、小提琴、中提琴、大提琴、长笛、单簧管、双簧管、法国号、短号、中音号、箫、笛、笙、琵琶、古琴、筝、胡琴、昆曲等。但实际上该科的学生选得最多的是钢琴，其次是提琴、琵琶、二胡，其他门类均很少有人选。

任教的教师主要有：萧友梅（音乐理论）、杨仲子（钢琴）、刘天华（琵琶、二胡）、嘉祉（俄裔，钢琴）、易韦斋（歌学）等。此外，还附设一个不到二十人的小型管弦乐队，其乐队队员大多来自以往的“赫德乐队”，如赵年魁（小提琴）、甘文廉（小提

琴)、乔吉福(中提琴)、傅松林(大提琴)、李延祯(长笛)、穆志清(单簧管)等。这些乐队队员大多不列入正式教师编制，但也根据需要兼任一些管弦乐器的教学工作。该乐队一直由萧友梅兼任指挥,其他教师如嘉祉、刘天华、杨仲子等也根据需要参与乐队的演奏，如刘天华就曾在乐队中担任过短号的演奏员。萧友梅的办学比较重视师生的艺术实践，在这五六年间他们一共举办了各种形式的音乐会共四十多次。其中特别值得注意的是他利用其简陋的乐队还先后举办了二十七次“大乐音乐会”(Symphony Concert),给北京的音乐听众首次系统介绍了西欧古典、浪漫乐派的代表性交响音乐作品。这些演出曾引起北京的文化界的重视。萧友梅还为此创作了可说是我国第一部管弦乐作品《新霓裳羽衣舞》,首演于 1923 年 12 月 17 日(有关北京大学附设音乐传习所的情况大多参考韩国锁的《北大音乐传习所》一文,载《韩国锁音乐文集》第一册,及廖辅叔的《萧友梅传》等材料)。

该所办学的五年左右时间内，究竟培养了多少音乐人才？目前还未见确切的统计资料。据估计,“本科”实际没有招到学生,“师范科”(四年制及二年制)可能曾毕业了两批学生,至于“选科”的学生更难于统计。根据有关资料,可以知道像后来曾任重庆国立音乐院院长的吴伯超，在多所音乐院校任国乐教授的储师竹、作曲理论教授戴世佺，中华人民共和国成立后曾任上海音乐学院副院长的谭抒真，以及音乐家罗炯之、杨没累女士等,早年均在该所学习过。

6. 私立上海美术专科学校音乐系,成立于 1923 年,校长为美术家刘海粟,音乐系主任为刘质平。

7. 私立上海新华艺术专科学校音乐系,原名新华艺术大学,成立于 1926 年,至 1929 年改现名,音乐教师主要有吴梦非、刘质平、何士德、宋寿昌、潘伯英等。

8. 国立北平艺术专门学校音乐科(系),建立于 1925 年,音乐科(系)主任萧友梅。

9. 国立中央大学教育学院音乐系,1926 年建立于南京,原建制为“组”,1929 年改为“系”,系主任为程懋筠、唐学咏。

10. 私立燕京大学音乐系,建立于 1926 年,系主任为范天祥(美籍)。

11. 私立沪江大学音乐系,约 1927 年建立于上海,系主任待考。

12. 上海国立音乐院，建立于 1927 年，原院长由当时的大学院长蔡元培兼任，萧友梅任教务主任。1928 年后,由萧友梅任代理院长。1929 年夏,该院改制为国立音乐专科学校，校长为萧友梅。该校的体制最初基本上与过去的北大音乐传习所相同,即分为本科、师范科、选科三部分。师范科也分四年制和二年制两种(即所谓高中科和初中科)。选科是根据可能与需要设立的,没有明确的规定学制。1928 年

秋，设预科、本科、专修科，并正式实行学分制，分高、中、初三级。作为学校的体制，是根据不同的专业成立了理论作曲、键盘、声乐、小提琴、大提琴、国乐等若干相当于“系”的教学组；另外，在校长的统一领导下又设立教务、总务、训导、注册等相当于“处”的行政组。该院的主要教师有：萧友梅（理论作曲）、朱英（琵琶、笛）、王瑞娴（钢琴）、李恩科（英文、合唱、视唱练耳）、易韦斋（国文、诗歌等）、陈承弼（小提琴）、吴伯超（二胡、钢琴）、方于（法文），及外籍教师吕维钿夫人（Mrs. Levitin，钢琴）、安多保（Mr. Antopolsky，小提琴）、厉士特奇（Mr. Lestnzzi，小提琴）、马尔切夫（Mr. Maltzeff，声乐）等。原定在院长之下设立教务、事务两个处，在教务主任下分设理论作曲、钢琴、小提琴、声乐四个系。但实际最初没有分系，一年级只招收了四十五名学生，其中两名预科、二十五名专修科、十八名选科（内钢琴五名、小提琴七名、理论五名、琵琶一名）。从成立至1929年上半年，在学的学生中主要有：戴粹伦、张贞黻、洪潘、蒋风之、熊乐忱、姚慎、李俊昌、郑志（即沙梅）、龙同玉、程午嘉、宋寿昌、冼星海等。至1929年7月，国立音乐院奉命停办，改组为国立音乐专科学校。

还有一些院校如：武昌艺术专科学校音乐系、四川艺术专科学校音乐系、上海艺术大学音乐系、国立北平大学艺术学院音乐系（包括与它有密切关系的北平女子文理学院音乐系、北平师范学院音乐系等）、杭州国立艺术学院（后改名杭州艺术专科学校）音乐系、私立北平京华艺术学院音乐系等，在部分资料中都有提及，但情况还不很清楚，有待进一步调查。

经过上述名目繁多的早期专业性（包括师范性）音乐教育机构的努力，曾经为我国培养出了一大批新的音乐人才。其中有些后来又转入像“上海国立音专”那样的更正规的音乐院校，有些则充实到各中、小学校从事音乐教学工作，有些则自费出国进行深造。另外，在这些音乐教育机构发展的同时，我国的城市音乐生活，特别是学生歌咏活动和民乐社团活动都得到了相应的推进。

第四节 新型的歌曲创作及萧友梅、赵元任、黎锦晖、刘天华

一、中国新型歌曲创作的初期

在“五四”新文化运动的推动下，我国新型音乐创作的发展也正式开始起步。最先在音乐创作上做出认真努力和广泛试探的代表性作曲家，是萧友梅和赵元

任。在他们的影响下，还涌现了吴梦非、邱望湘①、陈啸空②、钱君匋③等。这时期的歌曲创作体裁，数量最多的仍是供中、小学音乐课所需要的各种学校歌曲，其次，现代艺术歌曲和抒情性的独唱歌曲也受到音乐爱好者的喜爱。最早在这方面做出贡献的是青主，他在1920年就根据我国古代著名诗人苏轼的名作《大江东去》创作了一首在艺术上相当有分量的同名艺术歌曲。这首作品直到20世纪20年代末才正式发表，它的实际影响就推后了将近十年。另外，陈啸空根据郭沫若的诗剧所谱写的三段插曲所组成的独唱歌曲《湘累》，以其朴实、优美、深情的旋律及鲜明、浓郁的民族风格，将人们对伟大诗人屈原的挚爱和"五四"中国知识分子那种强烈渴求个性解放的心态，做了生动而真切的表达，受到当时青年音乐爱好者的广泛欢迎。

谱03-08 《湘累》





---

①邱望湘（1900—1975），浙江吴兴人。1922年入上海专科师范学校，攻读音乐、美术，音乐主要从师于刘质平。毕业后曾任教于湖南省立第一师范学校及岳云艺术专科学校，贺绿汀、胡然等均曾是他的学生。主要作品有儿童歌剧《天鹅》、中学音乐教材《开明音乐教本》等。中华人民共和国成立以后，曾任上海音乐学院作曲系教授。

②陈啸空（1904—1953），浙江吴兴人。1922年入上海专科师范，攻读音乐、美术，曾从师于刘质平学习音乐。毕业后先后任教于湖南省立第一师范学校及武昌艺术专科学校，主要作品有儿童歌剧《名利网》、诗剧配乐《湘累》、《小学生歌曲集》等。

③钱君匋（1907—1998），浙江桐乡人。1922年入上海专科师范学校，学习美术与音乐，从师于丰子恺、吴梦非、刘质平等。毕业后先后任教于浙江省立第六中学、浙江私立艺术专门学校等。后以从事编辑及书籍装帧工作为主，先后任开明书店美术编辑、万叶书店总编辑、音乐出版社副总编、上海文艺出版社编审、上海文史馆馆员等职。主要著述有歌曲集《摘花》、《金梦》、《小学音乐集》、《钱君匋作品集》、《钱君匋印存》、《君匋书籍装帧艺术选》等。



这时期歌曲创作的中心题材内容，主要是从不同的角度宣扬“五四”反帝爱国的思想和“五四”新文化运动所倡导的“科学与民主”的精神。此外，向学生进行“美育”，则是这时期学校歌曲的中心题材。

二、萧友梅及其音乐创作

图 03－03



图 03－03 萧友梅像（见廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术学院出版社）

萧友梅，字思鹤，又字雪朋，1884 年 1 月 7 日出生于广东省香山县（现名中山市）。他五岁时（1889 年）即随父移居澳门，入当地灌根草堂学习。孙中山也是广东香山人士，孙、萧两家是彼此熟识的世家，孙中山获得医学博士后也在澳门挂牌开业，两家过从亲密。1899 年，萧友梅入广州的著名新学堂“时敏学堂”，1901 年毕业后即随其校长邓家仁留学日本。萧友梅先后在东京帝国大学教育系和东京音乐学校学习。1909年学成回国，取得了“文科举人”的名位，不久即授职“学部”（相当于现在的教育部）的“视学”。1912 年“中华民国”正式成立，萧友梅一度任命为临时总统府秘书。孙中山被迫下野后，萧友梅即回广东，在广东省都督府任教育司学校科长。1913 年萧友梅由公费派往德国留学，在莱比锡音乐学院学习理论作曲，

同时在莱比锡大学学习教育学。1916年7月，他以博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》获得该校哲学博士学位。1920年3月回到北京，先后任教育部编审员、北京高等师范学校实验小学主任、北京大学哲学系讲师、北京大学音乐研究会导师等职。1921年1月又应聘为北京女子高等师范音乐体操专修科主任、音乐科主任。

1922年，经他的提议，北京大学音乐研究会正式改建为“北京大学附设音乐传习所”，他受聘为该所的教务主任，主持那里的日常工作。1926年8月，他又兼任北京国立艺术专门学校的音乐系主任。但在1927年夏，当时北京政府教育当局下令关闭北京所有各国立院校的音乐系科，萧友梅随即南下上海，积极筹组国立音乐院的建立，并于同年秋在上海正式成立了我国第一所正规的高等专业音乐教育机构“国立音乐院”。

图 03－04

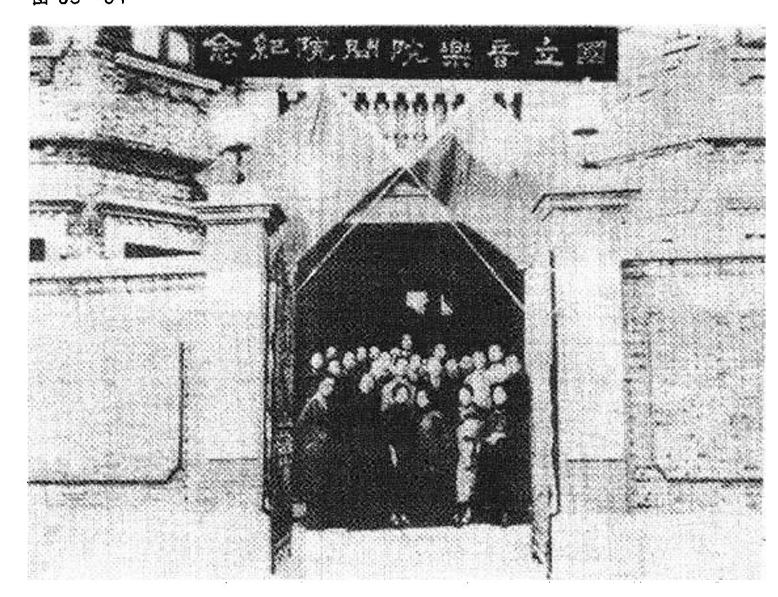


图 03－04　国立音乐院开院纪念照（见廖辅叔《萧友梅传》，浙江美术学院出版社）

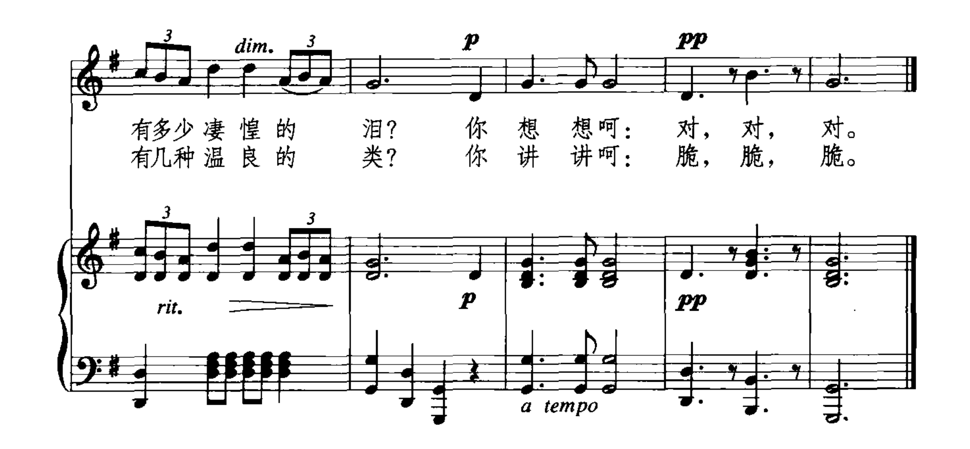
最初，萧友梅还是任其教务主任，主持日常的领导工作。1929年，该校奉命进行改组，改名为“上海国立音乐专科学校”，萧友梅即被任命为该校的校长，直至1940年12月31日他逝世为止。

声乐创作（特别是学校歌曲创作）是他最主要的领域。他曾将这些学校歌曲创作分别收在三本教材性的曲集中，即《今乐初集》（供高中用，1922年出版）；《新歌初集》（供高等学校用，1923年出版）；《新学制唱歌教科书》（供初级中学用，1924年出版）。这些歌曲的基本内容主要

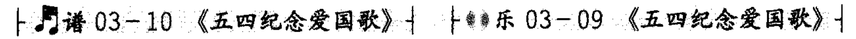
是通过对学生生活的描述，向学生进行思想道德的教育和审美情操的教育。其中有些则同时反映了他对当时军阀统治下的中国社会现实的不满，以及对国家前途和命运的忧虑，《问》、《南飞之雁语》就是其中被公认的优秀代表作。此外，像《晚歌》、《植树节》、《柏树林回旋歌》等，也较受当时学生的欢迎。

├谱 03－09 《问》┤ ├乐 03－08 《问》┤





萧友梅也有意识地联系当时的社会现实创作了一些提供给一般群众演唱的歌曲，其中最突出的是他应北洋政府“国歌研究会”所征集的国歌《卿云歌》。这首歌曲尽管于1921年经当时的国会正式通过为“中国国歌”，但作者本人在当时曾公开表示它作为“国歌”并不合适。此外，还有《四烈士塜上的没字碑歌》（胡适词，1921年）、《天下为公歌》、《五四纪念爱国歌》（1924年）、《华夏歌》（章太炎词，1920年）、《民本歌》（范静生词，1921年）、《国民革命歌》（1928年）等歌曲，都表明了作曲者的鲜明的爱国立场和民主思想。







萧友梅歌曲的音乐，一般说旋律进行和节奏变化都比较平稳，篇幅大部分较简短，曲式偏重于上下对称的方整性结构。另外，几乎绝大

多数作品都带有钢琴伴奏，但其音型织体比较简单，主要起在和声上做必要衬托的作用。今天看来，这些作品除少数精品仍保有深厚凝练的艺术感染力外，都显得有些拘谨、平板，缺乏“五四”时代青年的朝气和激情。

萧友梅还创作了一些其他形式的声乐作品，如《杨花》是一首适合作为音乐会演唱的、篇幅稍长的独唱歌曲；《春江花月夜》是作曲家有意识以我国传统大曲的多段连缀结构创造的一种不同于西方大型声乐套曲（如清唱剧、康塔塔）的新风格合唱套曲。该曲共分十段，基本上概括大型声乐套曲在演唱风格上的多样性（即包含了男声独唱、女声独唱、男声合唱、女声合唱，以及混声合唱的多种形式）。在和声的运用上，他基本上按照欧洲大小调功能体系的规范，并运用了一些大型作品所必需的转调和调性布局。此类声乐作品还有女声合唱《别校辞》等。

在器乐创作方面，主要是他在德国留学时期所写的《D大调弦乐四重奏》、钢琴曲《哀悼进行曲》（原名《哀悼引》，为悼念黄兴、蔡锷二烈士逝世而作）；在北平时期此类作品他写得很少，主要是管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》（后以改编钢琴谱的形式正式发表）、大提琴曲《秋思》（实际上是一首以大提琴作助奏的钢琴曲）等。但是，应该说萧友梅正是当时我国音乐家中唯一的器乐创作的开拓者。

因为萧友梅将自己的主要精力投入于音乐教育事业的发展，包括中、小学音乐教育的发展，他为此编写了大量提供普通音乐教育的教材和教材性的创作。到20世纪30年代后，他将自己的全部精力几乎完全投入对国立音专的建设和管理，音乐创作的工作几乎完全停顿。可以这样说，萧友梅为了我国的专业音乐教育事业的发展和提高，竭尽其全部的才智和精力，并且将他领导的“国立音专”建设成当时中国名符其实的最高音乐学府。

另外，值得指出在教学体制和课程设置方面，萧友梅非常重视对蔡元培“兼收并蓄”方针的贯彻，在教师条件还不十分充足的情况下，他果断地设立民族器乐演奏的学科，还规定所有学习理论作曲和器乐演奏的学生都必须选学一门民族乐器（当时主要开设了二胡和琵琶这两门）作为副科。同时，他还亲自向学生开设了有关中国古代音乐方面的课程，如当时他称之为“旧乐沿革”的课，实质上就是当时将讲授中国古代音乐发展作为一门课程纳入教学的最早尝试。

三、赵元任及其音乐创作

赵元任，字宜重，祖籍江苏省武进县（现名常州市），1892年11月3日出生于河北省天津市。1901年随家庭移居老家常州，1906年入常州溪山小学，开始接触新

图 03-05



图 03-05 赵元任头像(见赵如兰《赵元任音乐作品全集》,上海音乐出版社)

学。1907年入南京高等学堂预科，随即考取北京的清华学校。1910年赴美国留学，1914年毕业于美国康乃尔大学，1918年又毕业于哈佛大学哲学系研究生班，获哲学博士学位。1920年回国，在母校清华学校任物理学、数学、心理学讲师。1921年他再度赴美，在哈佛大学专攻语言学，同时在该校担任哲学系的讲师。1925年回国后，被聘任为清华大学国学研究院任国学导师兼哲学系教授。1929年任“中央研究院”历史语言研究所语言组主任。1938年他又应聘赴美，先后在夏威夷大学、耶鲁大学、哈佛大学、加利福尼亚大学等校任教，并先后获得普林斯顿大学文学博士、加利福尼亚大学法学博士、俄亥俄州立大学人文学博士等名誉学位。此外，他还被选为美国语言学会会长、美国东方学会会长等职。1973年及1981年，他两度回祖国访问，先后受到周恩来、邓小平等中央领导的亲切会见和我国学术界、音乐界的热情欢迎。1982年2月24日逝世，终年90岁。

赵元任从小就对音乐表现出特殊的兴趣，在美国留学期间，他也一直坚持对音乐的学习。他的音乐创作活动主要集中在20世纪20年代他回国以后，30年代后，他还进行了一定的音乐创作活动（如为陶行知的词所谱写了许多儿童歌曲以及为了救亡抗日写了一些群众歌曲等）。他一生利用业余的时间总共创作了一百多首音乐作品，其中各种类型的声乐作品占绝大多数，也包括少量的器乐小品和一些民歌改编曲。他生前正式发表的作品先后有：《新诗歌集》(1928年)、《儿童节歌曲集》(1934年)、《民众教育歌曲》(1939年)，以及被收集在陆静山编的《晓庄歌曲集》(1933年)中。当时只有极少数的作品，是分别发表在当时的报刊上，如合唱曲《呜呼！三月一十八》、电影歌曲《西洋镜歌》等。后来他绝大部分作品写出后，一直没有正式发表过，有不少作品也不是为了要公之于众而创作的。

收集在《新诗歌集》中的作品，是赵元任最具代表性的艺术创作。他在“五四”初期，就以胡适、刘半农、刘大白、徐志摩等白话新体诗进行创作，并给自己第一部曲集标以“新诗歌集”为名，其本身就带有鲜明支持“五四”新文化运动的态度。他的这些歌曲不同程度地表现了这一运动所倡导的“民主与科学”的精神。如歌曲《卖布谣》(刘大白词)、《织布》(刘半农词)、《劳动歌》(词见《星期评论》)等鲜明体现了他同情被压迫小生产者和支持劳动者应该得到劳动、教育、休息的权利的思

想；歌曲《小诗》（胡适词）则寄托了他对被北洋军阀政府无理拘押的、“五四”新文化运动领袖陈独秀的同情和怀念；合唱曲《呜呼，三月一十八》（刘半农词）则更鲜明地表现了他对在“三・一八惨案”中被残害的青年学生的同情和对北洋军阀政府暴行的痛斥。

谱 03－11 《卖布谣》　乐 03－10 《卖布谣》



另外，歌曲《上山》（胡适词，1926年）、大型合唱《海韵》（徐志摩词，1927年）等作品中，则体现了“五四”青年那种乐观向上和迫切要求冲破封建牢笼的坚强决心。

谱 03－12 《上山》（独唱，钢琴伴奏）　乐 03－11 《上山》




f
"努 力! 努 力! 努 力望上 跑!" 我
头 也 不回 呀, 汗 也 不擦, 拼 命 地
爬 上山 去。 "半山了! 努 力!
mp
努 力望上 跑!" 上 面 已没 有路,我手 攀着石 上的



歌曲《教我如何不想他》(刘半农词, 1926年)、《茶花女中的饮酒歌》(刘半农译词, 1926年)① 等, 则着重表现了当时中国青年那种大胆追求个性解放和恋爱自由的激情。即使像《他》(胡适词, 1922年)、《听雨》(刘半农词, 1927年)、《也是微云》(胡适词, 1926年)等一般的触景生情式的抒情歌曲, 他也力图表现出一种不同于旧文艺的新意境、新风格。

①这首歌曲是根据刘半农译的原剧本中选取的, 但其音乐是赵元任创作, 而并非威尔第的歌剧原曲。


谱03-13 《教我如何不想他》第一段
乐03-12 《教我如何不想他》
Moderato
rit.
a tempo
p
天
上 飘着些 微 云，地 上 吹着
些 微 风，啊！微风
吹动了 我头 发，教我如 何 不想 他？

在30年代，赵元任根据陶行知的歌词还创作了《自立立人歌》、《村魂歌》、《手脑相长歌》、《儿童工歌》、《小先生歌》，以及《春天不是读书天》等。这些歌曲宣扬了陶行知极力倡导的“手脑并用”、“行知合一”推行社会改革的新教育思想。但是，由于这些歌曲所宣传的教育思想与当时的教育方针有所不同，它们在社会上没有什么广泛的影响。他为左翼电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》(施谊，即孙师毅词)中，鲜明揭露了旧社会贫富不均所造成的种种黑暗，还明确提出了必须依靠自己的力量“推倒旧社会、创立新世界”的革命要求。

谱03－14 《西洋镜歌》 乐03－13 《西洋镜歌》

Andante con moto ♩=72

(small drum and cymbals)

1. 望里头看来望里头张，

单看这满街的灯火辉煌的亮。嘿！过来望里看，



嘿! 过来望里张,嘿! 十 里 洋 场 有九 里 荒,
十 个 青年人 有九个彷 徨。 卖力的 有 力
无 处 卖, 出门人 看 你 向 何 方?
(small drum and cymbals)


p
2.望里 头看 来 望里 头瞧，单听 这汽车的喇叭
p
呜呜 地叫。嘿！过来望里看，嘿！过来望里瞧，嘿！
sf
sf
f
p
十 个 大姑娘有九 个 俏，十 家 的买 卖 有
p
九家萧 条，有钱人 有 钱 无 处 放，


没钱人 在风 雨里正 飘 摇。
3.望里 头看 来
(small drum and cymbals)
望里 头瞅,
单瞅 这来来去去的天天 有。
嘿! 过来望里看,
嘿! 过来望里瞅,嘿!要 活 命 就 得



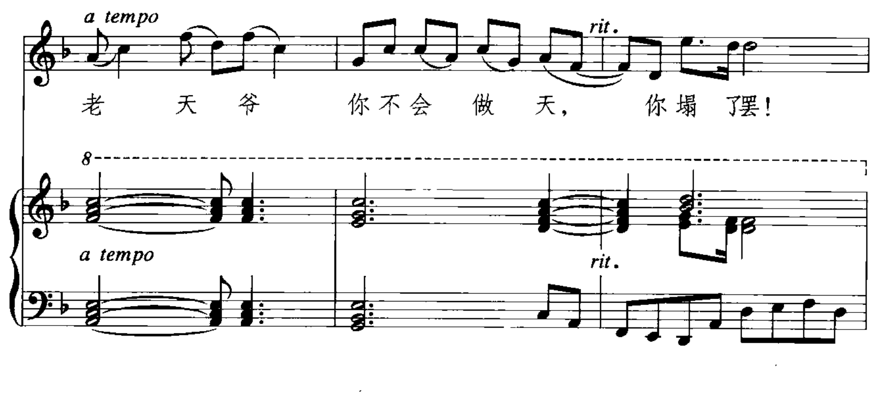
赵如兰注：这是1935年后给电通影片公司的电影《都市风光》里头的一景写的。袁牧之演的拉洋片子的人，这首歌就是他在电影里一边拉洋片一边唱的。由于这支歌的唱词表现了对于当时社会情况不满的态度，结果每一段有一半的唱词被当局禁止不许唱，电影里每唱到一半就必得用“啦啦啦”的法子把下一半哼完。后来出版这张唱片的时候附的歌词也都把这部分删去了。

赵元任为救亡抗日爱国斗争先后创作了《我们不买日本货》(张汇文词)、《抵抗》(陈礼江词)、《自卫》(又名《背着枪》，马祖武词)《看，醒狮怒吼》(陈济略词)，和他自己作词的《我是个北方人》、《苏州河北岸上的大国旗》等。40年代赵元任还针对当时“国统区”的腐败政治，借用明代民谣创作了一首新颖而深情的艺术歌曲《老天爷你年纪大》(简称《老天爷》)。这首作品不仅痛斥了反动政治的昏暗，更直接发出了“老天爷你不会做天，你塌了吧！”的愤怒呼喊。这首歌曲经谭小麟带回国后，曾在“国统区”的进步运动中产生很大的影响。

├ 谱 03－15 《老天爷》┤ ├ 乐 03－14 《老天爷》┤




人 来 听 不见 话， 年 纪大， 看不见人 听
不见 话。 杀 人 放 火的 享尽荣 华，
mf
吃 素 看 经的 活活饿 杀， 杀 人 放 火的
享尽荣 华， 吃 素 看 经 的活活饿 杀。
rit.



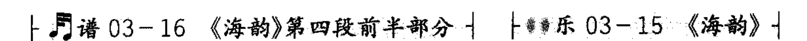


赵如兰注：在赵氏的手稿中有一段他自己写的注解——“约二十年前我初作歌的时候，适之抄了这歌词（清朝小说《豆棚闲话》里明末时代流传的民歌）叫我作曲，搁了这么久，适之又抄了来。现在拟出这个谱子来。”

1945年，现在亡故的谭小麟回国时把这支曲子带回国内后才正式公开演出，不过谭氏对收尾有另一种看法，因而国内所刊行的是谭氏改的样子。有关这个故事我在《我父亲的音乐生活》（上海音乐学院出版的《音乐艺术》1980年第3期）中曾详细介绍过。（此处仍用作者的原稿）

第17、19、21、23小节的↑处应唱得比所写的音符略高。

赵元任创作了多首各种形式的合唱作品，其中以徐志摩的长诗所写的，表现“五四”时代中国青年强烈要求反对封建束缚、追求个性解放的合唱曲《海韵》，就是一部典型的、清唱剧式的大型合唱曲。这部作品不仅成功地运用了各种不同类型的合唱手法与独唱、钢琴的相互交替，使作品的音乐发展层层紧扣、走向高潮，还巧妙地运用不同合唱的音色变化和和声色彩的变化给予作品情感的发展以生动的渲染。



(四)

Tenors I II

Basses I II

“听呀， 那大海的震怒，

女 郎，回家 吧，女 郎！

Chorus

看呀， 那猛兽似的

海 波， 女 郎，回家 吧，女 郎！”

“女郎”唱

“啊 不；

Chorus

“啊，



在 20、30 年代，赵元任曾将不少我国民间小调做了多声配置钢琴伴奏的实验，例如《湘江浪》、《鲜花》(即《茉莉花》)、《五更调》、《十杯酒》、《孟姜女》、《老渔翁》、《凤阳花鼓》，以及《江上撑船歌》等。应该指出，对我国民间歌调进行这样的多声处理，在中国近现代音乐史上他是一个始创者，具有相当的创新意义和学术价值。

乐 03－16 《江上撑船歌》(30 年代赵元任演唱、小提琴与钢琴伴奏)

关于器乐作品，赵元任仅创作了少量钢琴小曲，如 1915 年创作的《和平进行曲》和 1917 年创作的《偶成》。但他绝大部分歌曲都是自己配以具有较高艺术水平的钢琴伴奏。另外，在他为电影《都市风光》所写的主题歌《西洋镜歌》时，他既写了带钢琴伴奏的版本，又写了一个以器乐合奏做伴奏的版本。赵元任对钢琴伴奏织体的音型选择及其变化，也考虑得很得体。他很善于根据作品形象刻画的要求创造出能够概括其总体合适的特殊音型，如《卖布谣》、《织布》、《劳动歌》、《听雨》、《茶花女中的饮酒歌》、《西洋镜歌》、《过印度洋》等，均各有其与作品形象密切相符的独特音型。特别对一些篇幅较长、感情变化比较明显的作品，如《也是微云》、《瓶花》、《老天爷》、《上山》、《教我如何不想他》、《海韵》的艺术处理，比我国同时代其他作曲家的作品，更显出其突出的才华和大胆的创新精神。

谱 03－17 《也是微云》(后段)



赵元任的歌曲作品大体上有三种不同的结构类型：第一，基本保持分节歌特点，即几段歌曲基本上都建立在同一的主题基础上，但在其音乐的发展过程中根据词意内容的要求对旋律的进行给以适当的、

细节性的变化，如《卖布谣》、《劳动歌》、《西洋镜歌》等。第二，歌词的结构保持分节歌的特点，但根据词意内容和塑造意境的需要他就在同一主题音调基础上写出各不相同的开始或以基本相同的结尾来进行归纳，从中可以看出，我国民间的“变头”和“合尾”等结构原则对他的影响，如《教我如何不想他》、《海韵》就是突出的典型。第三，整个作品音乐的展开建立在统一主题基础上，随着歌词的发展来谱写的多段连缀结构，既不“合头”又不“合尾”，如《上山》、《茶花女饮酒歌》就是。钱仁康曾指出，这是赵元任在创作中比较有特色的、以“通谱歌曲”的方法来解决其多段歌词与基本主题(包括其主题群)之间统一与对比的矛盾的结构原则。这种结构原则在他的大型合唱《海韵》的创作中也得到了鲜明的体现。

赵元任在创作中对民族风格音乐语言的大胆探索，具体体现在对歌词与曲调的结合，以及对多声创作技法民族化的试验这两个方面。他有意识吸取我国民歌小调，乃至广泛吸取吟诗调、民间戏曲、说唱的音调来进行自己的曲调写作，重视在歌曲创作中结合我国语言声韵和地方方言的特点。但除了改编性的作品外，他很少全部照搬民间曲调，他比较喜欢将这些民间的音调完全融入他自己所创作的曲调中。在《新诗歌集》以后，他仍很注意这个问题，如《西洋镜歌》、《老天爷》等歌曲。

赵元任是我国近代作曲家中最早有意识对西洋多声创作技巧民族化进行大胆探索的突出代表。他明确指出：简单引用西洋的多声技巧(特别是有关和声的技法)去结合中国民族音调是存在风格不协调的问题，因此，如何在这方面进行有关民族化的试验是十分必要的。后来他将自己在这方面的探索，以理论总结方式写了一篇文章《“中国派”和声的几个小试验》，发表在国乐改进社编印的《音乐杂志》第一卷第四期。赵元任在这方面的创造，不仅赢得了当时音乐听众的欢迎和音乐家的赞赏，还对后来我国歌曲创作，特别是艺术歌曲的创作产生了十分深远的影响。

四、黎锦晖及其音乐创作

随着中小学音乐教育的迅速发展，以及有关“白话文”、“新诗”、“推广国语”等改革影响的逐步深入，我国中小学音乐教学的基本内容除了一般的习练歌咏外，还出现了有关儿童歌舞表演及儿童歌舞剧的演出热潮。其中以习演黎锦晖此类作品的活动，给当时的学校音乐教育以最突出的影响。除此之外，像沈秉廉(又名“沈醉了”)、邱望湘、陈啸空等著名音乐家，也在这方面做出了不小的贡献。

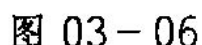




图 03－06　黎锦晖头像（见汪毓和《中国近代音乐史纲》，中国电子音像出版社）

图 03－07



图 03－07　黎锦晖儿童歌舞《可怜的秋香》封面，中华书局印行（见孙继南《黎锦晖评传》，人民音乐出版社）

黎锦晖（1892—1967），字均荃，笔名“金玉谷”等，湖南湘潭人。黎锦晖早年在家乡私塾就学，十五岁时（1906年）转入当地的湘潭高等小学堂，翌年入湘潭初级中学。民国初年，毕业于长沙高等师范后，即在湖南“单级师范传习所”任乐歌课教师。1913—1919年间，他先后在北京和长沙任机关职员、报刊编辑、学校教师等多种职务。在其长兄、我国第一代著名语言学家黎锦熙的影响下，他也热情投入以“白话文”及“国语”（即现在的“普通话”）为主的文化普及工作，并对推广“平民文化”运动赋予极大兴趣，曾担任了进步刊物《平民周报》的主编。1921年春，黎锦晖应聘为上海中华书局编写小学国语教本，后又兼任其教育部“国语读音统一会”所办的“国语专修学校”的教务主任、校长等职。这一系列活动，对他后来长期关心儿童文艺的发展和积极采取儿童歌舞音乐形式进行的创作和演出，具有直接的推动作用。1922年，黎锦晖创办了我国当时影响最大的儿童文化周刊《小朋友》，亲任其主编。同年，他又创办了以演出儿童歌舞音乐为主的表演团体“明月音乐会”和

专门培养歌舞人才的学校——“中华歌舞专修学校”，并为此创编了大量儿童歌舞音乐，对我国当时的普通音乐教育有极大的影响。“九一八事变”和“一·二八事变”的爆发，全国性救亡抗日运动日趋高涨，黎氏歌舞开始受到社会各界的批评和指责，“明月歌舞剧社”逐渐走向分崩离析，黎锦晖本人遂正式转入电影界，主要从事电影配音的工作（还兼着进行一些戏剧配乐的工作，如他曾为郭沫若的话剧《虎符》做了配乐等）。中华人民共和国成立后，他一直在上海电影制片厂挂职，1967 年，他默默病逝于上海。

黎锦晖的儿童歌舞音乐主要创作于 20 世纪 20 年代，主要的形式为儿童歌舞表演和儿童歌舞剧两种。前者的特点是篇幅比较短小，情节比较简单，完全没有说白的歌舞表演；后者是篇幅稍大，有人物、有情节，歌舞与说白相结合的小型歌舞剧。此外，他在当时还创作了一定数量的学校歌曲。黎锦晖当时积极从事儿童歌舞艺术形式的动机，开始还不完全是出于艺术的目的，而是为了配合当时“推广国语”的教育运动。黎锦晖曾在正式出版其第一部儿童歌舞剧《麻雀与小孩》的“卷头语”中，做了全面、明确的说明。

在黎锦晖 20 年代所写的二十四首儿童歌舞表演曲中，以《可怜的秋香》、《三个小宝宝》、《老虎叫门》、《寒衣曲》、《好朋友来了》、《谁和我玩》、《努力》、《蝴蝶姑娘》等影响最为突出。这些作品的歌词和音乐几乎都是他一人所写，从其作品内容、文字用语、旋律风格和节奏特点，都表现出他善于结合儿童的生活现实，抓住儿童的生理、心理特点，去选择题材、构思情节，并以儿童能理解的、富于形象性的艺术语言去进行表达。特别是其歌词语言的高度口语化和旋律进行的优美动听、平易通顺，可以说在当时我国的儿童音乐创作中，是独一无二的精品。因此，这些儿童歌舞表演曲不仅当时受到广大少年儿童的喜爱，而且一直到中华人民共和国成立后的几十年间，仍在我国幼儿歌舞教育中保持其深远的影响。

谱 03－18 《可怜的秋香》　乐 03－17 《可怜的秋香》



1. 暖 和的太 阳， 太 阳，太 阳。 太阳 她记得： 照过金姐的脸，
2. 美 丽的月 亮， 月 亮，月 亮。 月亮 她记得： 照过金姐的脸，
3. 灿 烂的星 光， 星 光，星 光。 星光 她记得： 照过金姐的脸，



黎锦晖在20年代一共创作了十一部儿童歌舞剧。这些作品都是由他自己编剧(包括舞台设计等)、自己写词、自己作曲。他在这些作品的创作中既注意了儿童富于幻想、想象的特点（如适当吸取神话的题材，运用动物拟人化的手法等)，又非常注意以生动的艺术形象向少年儿童进行新思想的启蒙教育。代表性的作品有:《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《三蝴蝶》、《春天的快乐》、《小小画家》等。关于音乐的创作，黎锦晖对最初的几部儿童歌舞剧，基本上没有完全突破原来学堂乐歌所采用的“选曲填词”的方式来进行编配，由他自己进行创作的段落较少。而到《小小画家》这部作品，则几乎全部的音乐都是黎锦晖根据剧情和歌词的要求进行的创作。因此，才充分显示出作者对人物性格的音乐刻画，以及对音乐戏剧化的突出才能的发挥。例如《小小画家》第一场第四曲“打盹曲”和第二场第九曲“我要睡觉”，都是成功地体现小小画家在不同条件下既纯朴又天真的性格的唱段。对作为次要人物的三位老师的出场曲，作者则利用了脸谱式的简练笔法，着重对这些推行封建式教育的代表人物进行了讽刺。而第二场第四段“闹学”中的“背书歌”，是属于将不同性格的人物集中在一起，进行正面交锋的、戏

剧性高潮的场面描写，充分说明黎锦晖通过自己多年对儿童歌舞剧的创作实践，已经对如何处理歌剧创作积累了不少宝贵的经验。

谱 03-19　儿童歌舞剧《小小画家》中的“背书歌”

乐 03-18　儿童歌舞剧《小小画家》中的“背书歌”





黎锦晖十分重视作品音乐的民族特色和通俗易唱，这也是他的作品在中国青少年中能被较快理解和掌握，能使中国听众感到十分亲切的主要原因之一。这一点同他从小就广泛接触我国的民间音乐，会演奏多种我国的民族乐器，以及很熟悉我国传统的“以腔填词”的创作方式有很大关系。

在黎锦晖创作这些儿童歌舞音乐的同时，他还创作了一定数量的学校歌曲和社会群众歌曲。其中有些也因其曲调的流畅、曲调与歌词的密切结合，得到了当时广大群众的喜爱。例如，1925年他为悼念孙中山的逝世和歌颂其丰功伟绩所创作的《总理纪念歌》（黎锦晖词），就是一个突出的例子。

谱 03-20 《总理纪念歌》




mp
花；推翻了专制，建设了共和，
求；一世的辛劳，半生的奔走，
已；莫散了团体，休灰了志气，
mp
f
mp
mf
产生了民主中华。民国新成，国事如麻，
为国家牺牲奋斗。国父精神，永垂不朽，
大家要互相勉励。国父遗言，不要忘记。
f
mp
mf
ff
总理详加计划，重新改革中华。
如同青天白日，千秋万岁长留。
革命尚未成功，同志仍须努力。
f
ff

从1927年开始，随着国内政治经济形势的转变，他开始着手进行所谓“家庭爱情歌曲”的创作，写了后来曾一度在社会上红极一时的《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》、《花生米》等。这些歌曲从题材内容到音乐情调，都迎合了一部分市民的日益滋长的庸俗趣味，迎合了唱片、印刷等出版商的赢利要求，给当时的社会文化生活，特别是对广大青少年的健康成长，造成很不好的影响。黎锦晖的这些音乐曾理所当然地受到当时音乐文艺界的严厉批评（详见第八章第一节），对于这些批评应如何给予历史的、公允的对待，可以继续深入讨论。

与黎锦晖同时，还有一些音乐家也对创作和排演儿童歌舞剧发生浓厚的兴趣，其中以沈秉廉、陈啸空、邱望湘等人的作品影响较为突出。如沈秉廉的《面包》、《广寒宫》，邱望湘的《天鹅》，陈啸空的《名利网》，钱君匋的《三只熊》等。

五、刘天华及其“国乐改进”事业

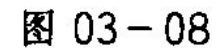

图03-08



图03-08 刘天华头像（见刘育和《刘天华全集》，人民音乐出版社）

刘天华（1895—1932），原名寿椿，江苏江阴人。他自幼就受到新式教育的熏陶，1909年入常州中学学习，并积极参加了学校的各种音乐活动。1912年，因家道衰落，他随其兄赴上海谋生，在一个演“文明戏”的“开明剧社”从事其乐队的吹奏工作，并就此萌发了终身从事音乐事业的职志。1914年他回到江阴，在华墅小学当音乐教师；1915年在其母校常州中学任教。从这时起，他开始对我国民间音乐发生浓厚的兴趣，并广泛结交各种民间音乐家及艺人，向他们学艺。如1917年夏，他向江南名师周少梅学习二胡及琵琶；1918年他专赴南京向崇明派琵琶大师沈肇州学习其所传的《瀛州古调》。在短短的几年间，他不仅较好地掌握了二胡和琵琶的演奏技艺，还熟悉了三弦、笛子、古琴等民族乐器的演奏，并广泛接触了昆曲、京剧、丝竹乐、锣鼓乐和民间僧道等宗教音乐。在这期间，他认真思考了有关国乐改进的问题，并着手进行有关民族器乐创作的尝试（如二胡曲《病中吟》、《月夜》、《空山鸟语》的初稿，即着手于这段时间）。

1922年，他应聘到北京大学附设音乐传习所任其国乐导师，随后经萧友梅的推荐，又先后在北京女子高等师范学校及北平艺术专门学校兼课。这时，他尽管已是身兼几所高等学府的教授，但为了进一步提高自己的音乐修养和技艺，仍非常

勤奋地向俄籍教授托诺夫和俄籍教授欧罗巴学习小提琴、向美籍教授范天祥学习作曲理论（作为交换条件，他教范天祥弹奏琵琶），同时尽一切可能向民间艺人广泛学习我国的民间音乐。1927年秋，在他的倡议下，正式成立了有志进行国乐改革的“国乐改进社”，并完全以私人的力量编印出版了十期《音乐杂志》；同时，他在北平大学艺术学院及北平女子文理学院音乐系继续任教。1932年6月8日，他不幸因染猩红热症而逝世，时年仅三十七岁。

刘天华一生的艺术理想和实践，可以归结为一点，即“国乐改进”。这是与我国当时追求爱国与民主的精神一脉相通的。刘天华的爱国主义，具体体现为他在艺术上坚定地立足于民族，发扬和开创国乐的新传统，以及他在创作中所抒发的、对处于军阀统治条件下的现实的不满和对未来仍抱着光明理想的追求。刘天华的科学精神，具体表现为他既重视对我国传统民族民间音乐遗产的继承，又重视对外国音乐的科学理论和经验的借鉴，以“兼收并蓄”的方针从中西音乐文化的交融中去推进我国民族音乐事业的新发展。刘天华的民主精神是他接受“平民文学”的思想影响，选择了虽在当时音乐界不被重视，而却与人民大众密切相连的“二胡”作为自己实现其“国乐改进”理想的主要突破口。

关于上述艺术理想，刘天华本人曾有一系列具体的言论给予明确的阐述，如：

“改进国乐这件事，在我脑中蕴蓄了恐怕已经不止十年。我既然是中国人，又是以研究音乐为职志的人，若然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是很惭愧的事。”（见刘天华《我对本社的计划》，载《国乐改进社成立刊》）

“一国的文化断然不是些抄袭外国的皮毛就可以算数的……也不是死守老法、固执己见就可以算数的。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来。”（见刘天华《国乐改进社缘起》，载《新乐潮》第一卷第一期，1927年6月）

“……论及胡琴这乐器，从前国乐盛行时代，以其为胡乐，都鄙视之；今人误以为国乐，一般贱视国乐者，亦连累及之……然而环顾国内：皮黄、梆子、高腔、滩簧、粤调、徽调、汉调，以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，那一种离得了它。它在国乐史可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。……有人以为胡琴上的音乐，大都粗鄙淫荡，不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知音乐的粗鄙与文雅，全在演奏者的思想与技术，及乐曲的组织，故同一乐器之上，七情具能表现，胡琴有何能例外？

“我以为在这样音乐奇荒的中国，而又适值民穷财尽的时候，不论哪种乐器哪

种音乐，只要能给人们精神上些少的安慰，能表现人们一些艺术的思想，都是可贵的。……并且在今日的中国，或者窝窝头与草鞋的用处比大菜皮鞋还要大些。所以，我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众。否则，以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿。”(均见刘天华《〈除夜小唱〉、〈月夜〉的说明》，载《音乐杂志》第一卷第二期，1928年2月)

当时我国的新音乐文化建设还处于摸索、初创的阶段，而他在艺术上就有如此坚定、深刻、明晰的见解，无疑是非常难能可贵的。

图 03-09



图 03-09 刘天华与民间艺人在北京家中合乐(后站者即刘天华，引自汪毓和《中国近代音乐史纲》，中国电子音像出版社)

刘天华不仅在艺术思想上提出了上述完整、深刻的见解，更重要的是他一贯努力通过自己在音乐创作、表演、教学以及其他有关音乐的社会活动，全面、踏实地具体实践自己的上述主张。音乐创作实际上只是他课余的、带有实验性的艺术实践。总计他只写了十首二胡独奏曲、三首琵琶独奏曲、一首丝竹合奏曲，以及一套二胡练习曲(共四十七曲)、一套琵琶练习曲(共十五曲)。刘天华第一首二胡独奏曲《病中吟》(又名《安适》)的初稿完成于1918年，当时正处于五四运动的前夕，他通过这首作品表现了对当时社会现实的不满，和企图与之抗争而最终仍无法挣脱的内心伤痛，比较深刻、真切地反映了作为一个生活在军阀统治下的中国知识分子那种不甘心沉默、又看不到出路的苦闷与彷徨的心情。

┣谱 03－21　二胡曲《病中吟》的开始部分┫　┣乐 03－19　二胡曲《病中吟》┫



二胡曲《良宵》(又名《除夜小唱》)的初稿,完成于 1928 年 1 月。当时正是他积极倡导的"国乐改进社"正式成立,以及以改进国乐为主旨的《音乐杂志》刚刚创刊不久。艺术事业上的进展和得到各方面的支持,给作者带来了短暂的希望和信心,使他的内心油然滋生出汩汩欢欣暖流。这也说明中国的知识分子即使处于逆境的重压下,他们也没有完全消极颓丧,他们对未来光明的前途仍有所追求,仍抱着乐观的幻想。类似情感的作品,在他的琵琶独奏曲《改进操》(作于 1927 年 12 月 18 日)和二胡曲《月夜》(初稿写于 1924 年 8 月,发表于 1928 年),《闲居吟》(写于 1928 年 6 月)等作品中也得到了不同程度的表现。

┣谱 03－22　二胡曲《良宵》(开始部分)┫　┣乐 03－20　二胡曲《良宵》┫





1931年春所创作的《光明行》中，上述情感的体现就显得更为鲜明、集中，全曲自始至终贯穿着明朗、欢欣之情和奋发向上的力量。

谱 03-23 《光明行》的两个主题 | 乐 03-21 《光明行》



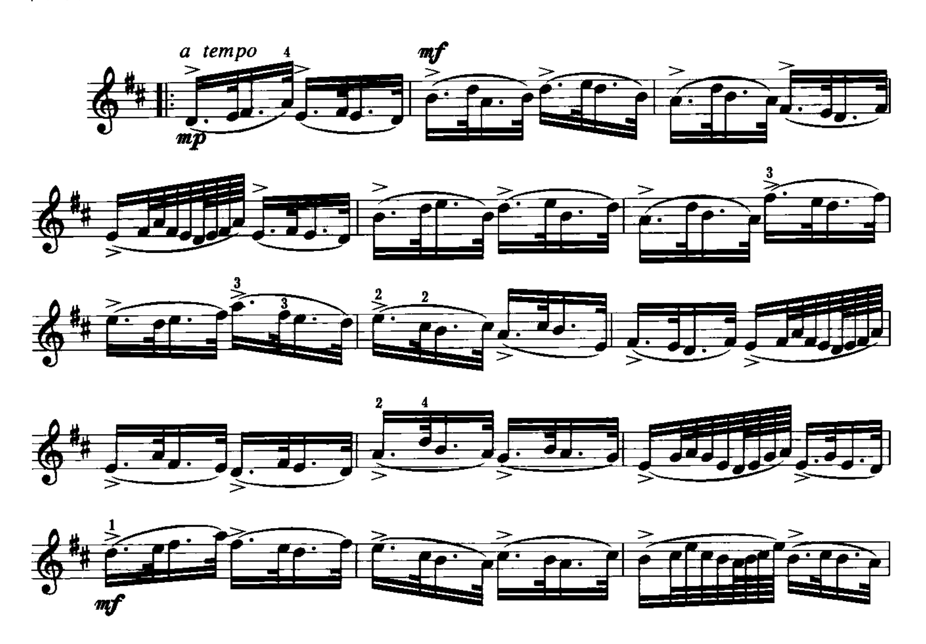
刘天华的创作中还有一些是属于对自然景色的描绘（如二胡曲《空山鸟语》、《月夜》等），以及对某些生活情景的感怀（如二胡曲《烛影摇红》，琵琶曲《歌舞引》、《虚籁》等）。这类创作尽管不像上述两类作品那样隐含明显的社会含义，但从中也透发了作者对幸福、光明生活的向往和热爱。而且，值得注意的是在这些作品的意境的塑造中，还能使人体会到一种有别于古代士大夫阶层那种风花雪月的新时代特质。

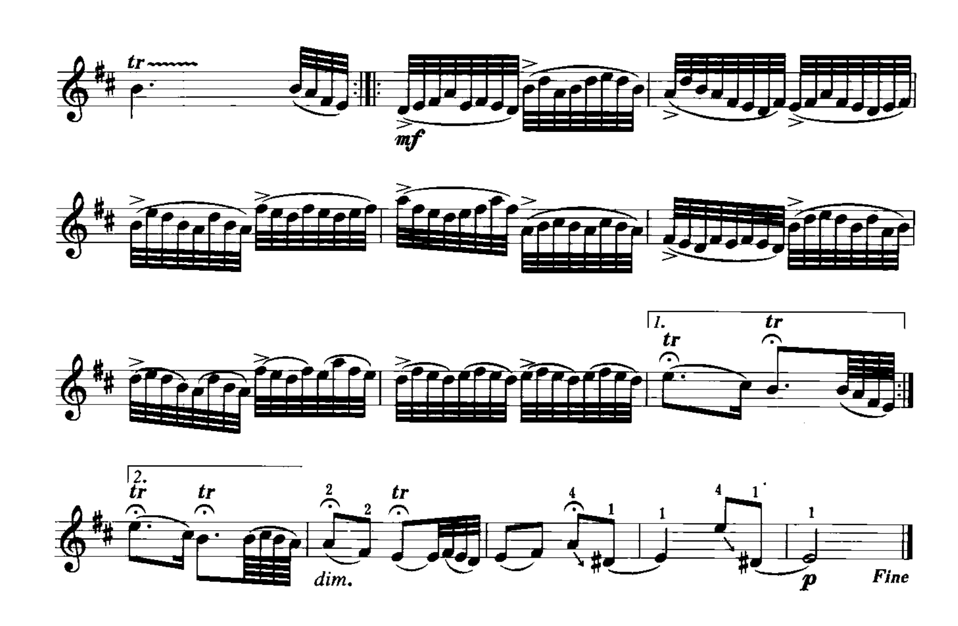
乐 03-22 《空山鸟语》

刘天华除了在这些作品的创作中触景生情地抒发他的各种生活感受外，更重要的是他有意识通过这些创作具体实践自己对"国乐改

进”的种种理想。为此，他不知疲倦地广泛学习中国各种传统民族民间音乐，而且还严肃认真地学习现代作曲技法和小提琴、钢琴等西洋乐器的演奏。他就是这样以自己的实际行动通过具体的创作劳动去实践自己提出的“一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作中，打出一条新路来”。从而，使他的这些作品在艺术技巧和音乐风格上不断体现出新的风貌与素质。例如，从作品的形式结构和乐思的展开原则上讲，刘天华这些作品中，一方面他有意识保留了为我国民族音乐所特征的“多段连缀”的结构特点和以“主题音调作自由加花变奏”的乐思延展原则，另一方面，他又大胆吸收了为西洋器乐创作所典型的以主题（或动机）音调的重复、移位重复、扩展、对比等乐思展开的原则，以及主题部（或段）通过“呈示、展开、再现”等三部性结构原则和主题部（或段）通过种种装饰性的变奏手法给以扩展的结构原则。由此，使他的这些创作在保持我国民族风韵的前提下又体现出新的中西交融的特色。如在二胡曲《病中吟》、《光明行》等作品中就吸收了上述西洋的三部性结构原则，在二胡曲《烛影摇红》中就吸收了西洋的主题加变奏的结构原则，而在二胡曲《苦闷之讴》中就吸收了西洋的“装饰变奏”的思维来展开其基本乐思的。

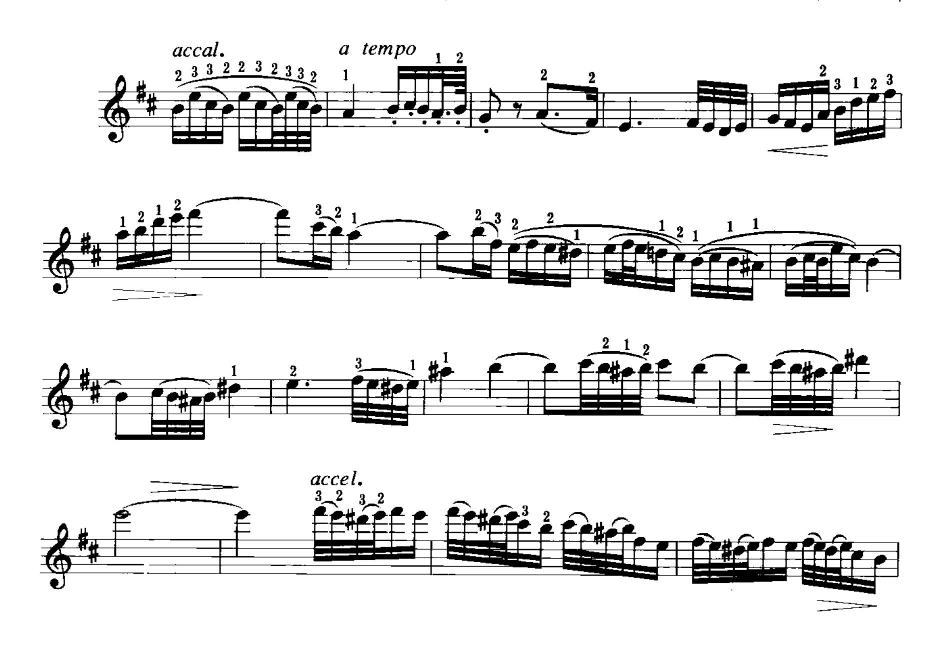
谱 03－24 二胡曲《苦闷之讴》后半部分

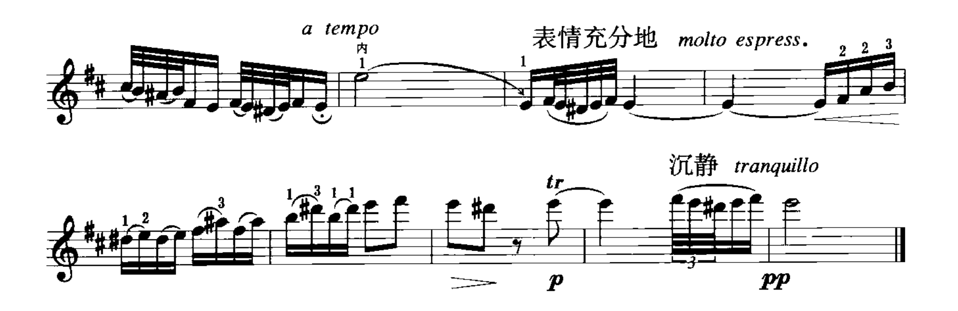




关于乐曲音调的调式、调性、旋法等方面，刘天华也是一方面坚定不移地将自己作品的音调建立在我国各种以五声性调式为特征的各种调式基础上，同时在不同的作品里也大胆吸收了西方以大小调为基础的各种七声调式，甚至还运用了上下半音运动的装饰性旋律进行（如《悲歌》）。

谱 03－25 二胡曲《悲歌》后半部分





关于乐曲的节奏、节拍、速度等处理方面，以及与此相关的对待记谱法的改进，刘天华也是既坚持使自己的音乐能体现出我国自己的韵味，能适应一般的习惯用法，同时又根据内容的需要大胆引进一定的西洋音乐节律的因素和西方通用的记谱方法。如在二胡曲《烛影摇红》中，他大胆运用了我国传统音乐较少见的$\frac{3}{8}$拍和$\frac{12}{8}$混合节拍；在二胡曲《闲居吟》正式发表时，他为了正确表明乐曲速度的丰富变化，不仅刊登了当时还常用的但又经过他进行初步改良的工尺谱稿，还发表了他认为更能正确表明其节奏、速度变化的五线谱稿。在此曲的五线谱稿上，他完全按照演奏的要求写上了速度用语，如“Andante cantabile”，“Più Mosso”，“Adagio con espressione”，“Allegro”等。对待其他乐曲(如《病中吟》、《月夜》、《悲歌》等)的记谱，尽管他遵照一般的习惯沿用了传统的工尺谱，但他同时实践了经他参照西洋简谱的方法以加线、加附点等符号所做的改良。由此，使我国这种传统的记谱法在乐曲的记写以及适当运用各种表情术语等方面比过去有了提高。

由上述两例可以看出，当时刘天华为了实现其借鉴西方的创作经验曾在自己的创作中做了大胆的试探，尽管在这些试探中或许他走的步子大了，或者说这些新的因素与我国传统的音乐风格距离稍远了些。但这些努力对他当时立意将我国的民族传统器乐引入比较接近时代的新路，是相当坚决的。任何创新不可能每一步都能在艺术上到位，但他终究处在不断地前进过程中。

关于乐曲的演奏法，刘天华不仅有意识在二胡曲中广泛吸取了小提琴的揉弦(vibrato)、颤音(trill)的演奏法，还引进了跳弓、断弓、颤弓，以及泛音(如《闲居吟》)等技法。此外，刘天华还大胆吸取我国其他民族乐器的演奏法来丰富二胡的演奏，如在其《空山鸟语》中曾吸取了民

间大播拉戏的模拟表现技法和快速的上下滑动演奏。

为了实现他这种融合中西的艺术理想，刘天华曾对传统的工尺谱记谱法参照西方的简谱加以改进，他还具体进行了有关民族音乐的记录整理（如他为京剧大师梅兰芳出国演出所记录整理的《梅兰芳歌曲谱》等)，并对二胡、琵琶的制作提出了改革的建议(如提出了二胡的“固定音高定弦”，“六项十三品”的琵琶以及“活动品位装置”等一系列主张)。另外，为了使二胡及琵琶的教学进一步科学化，他曾编写了一套《二胡练习曲》及一套《琵琶练习曲》。

总之，刘天华以自己毕生的努力，特别是他从事艺术工作的十五年，通过从创作、演奏、教学(包括后来通过他的弟子如储师竹、陈振铎、蒋风之、刘北茂，以及陆修棠等人的努力）到理论研究的全面长期实践，为我国民族器乐发展开创了一条新路，为我国民族器乐在整个专业音乐教育、音乐创作和表演事业中争得了一席不容忽视的地位，为我国民族器乐的新发展揭开了具有重大意义的历史新篇章。

复习重点：

1. 简述“五四”时期新音乐社团的主要活动及其贡献。
2. 简述 20 世纪 20 年代我国专业音乐教育建设的概况和特点。
3. 简述萧友梅在音乐教育和音乐创作方面的成就。
4. 简述赵元任艺术性声乐创作的特色和成就。
5. 简述黎锦晖儿童歌舞音乐、儿童歌舞剧的特点和成就。
6. 简述刘天华有关国乐改进的主要观点及其具体实践。

主要参考资料：

北大音乐研究会的《音乐杂志》(全部)。

北京爱美乐社的《新乐潮》(全部)。

国乐改进社的《音乐杂志》(全部)。

国立音乐院的校刊《音》(从 1927—1930 年之间)。

赵如兰编《赵元任音乐作品全集》，上海文艺出版社，1993 年。

萧淑娴编《萧友梅作品选》，人民音乐出版社，1981 年。

陈聆群等编《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年。

廖辅叔《萧友梅传》，浙江文艺出版社，1993 年。

薛良等编《赵元任音乐文集》，中国文联出版公司，1994年。

钱仁康《赵元任的歌曲创作》，《中国音乐学》1988年第1期。

韩国锁《赵元任在中国音乐史上的地位》，载《韩国锁音乐文集》（二），乐韵出版社（台湾），1995年。

孙继南《黎锦晖评传》，人民音乐出版社，1990年。

孙继南《黎锦晖年谱》，《齐鲁艺苑》1998年第1—4期。

刘育和编《刘天华全集》，人民音乐出版社，1998年。

国乐改进社的《音乐杂志》，全部（1928—1932年）。

刘半农编《刘天华先生纪念册》，1933年。

袁静芳《五四时代优秀的民族器乐作曲家革新家刘天华先生》，《人民音乐》1980年第6期。

姜元禄《试论刘天华二胡曲的旋律特征》，《南艺学报》1980年第2期。

张锐《刘天华及其作品》，《江苏音乐》1982年第8期。

李西安《阿炳与刘天华之比较研究》，《中国音乐》1983年第4期。

汪毓和《尊重前辈业绩，发扬民族音乐传统——纪念刘天华诞辰百年》，《人民音乐》1995年第7期。

第四章
“救亡抗日”时期的中国新音乐

第一节　20世纪30年代城市音乐生活概貌

一、群众文化生活和新音乐活动的开始走向初步繁荣

1927年“四·一二事变”所引起的“国共破裂”和1931年“九一八事变”日本帝国主义变本加厉地实施其独霸中国的罪恶阴谋，中国的政治形势进入了一个民族矛盾和阶级矛盾相互交错、社会生活愈益动荡和贫富悬殊日益加深的复杂局面。在音乐事业的建设方面，一方面，经过“五四”以后近十年的努力，尤其在沿海各大城市，呈现出各方面全面加速向前推进的趋势；另一方面，社会阶级矛盾的复杂、尖锐，社会生活的动荡，又促使音乐队伍的分化和新的群众性革命音乐的迅速发展。

1.城市群众性歌咏活动的发展

首先，由于广大中小学音乐教育的不断提高和一些经过专业音乐训练的学校音乐教师的努力，中小学学校音乐教育的活动已经逐步从课堂发展到社会。根据当时出版的《音乐教育》、《新乐潮》等音乐杂志的报道，当时在北京、上海、南京、南昌等城市，这类学生的歌咏活动就非常活跃，有些学校歌咏活动的表演水平也相应提高。如根据20世纪30代在北平从事学校歌咏活动最重要的代表人物李抱忱的文章《北平市的合唱团》（载《音乐教育》第三卷第九期）的介绍：当时那里的学校歌咏活动相当活跃，像燕京、清华、师范、北平大学女子文理学院、税务专科学校等大专院校，以及汇文、贝满、育英、崇慈、崇实等中学，都

以本校具有较高水平的业余合唱团而饮誉社会。这些学校的合唱活动之所以开展得好，也与有一些较高水平的音乐家与音乐教师给予悉心指导有关。其中比较突出的有：李抱忱[1]、李任公、杨荣东、范天祥（美籍，当时任燕京大学音乐系主任）、兰美瑞（美籍，当时任贝满女子中学音乐教师）等。在其他城市，这类歌咏活动也得以迅速广泛的发展。

在学校歌咏活动普遍得到开展的基础上，还推动了一部分较大的城市举办经常性的、全市规模的中小学唱歌比赛。根据上述李抱忱的文章就可以知道，到 1932 年，仅北平一地所举办的"第五次全市性的学生唱歌比赛"就有三十个中小学校参加；至 1934 年，参加的学校数量更有增加，演唱的水平也有明显的进步。另外，在 1933 年，江西省就在南昌市举办了全省性的小学唱歌比赛，参赛的学校达四十七所，人数达一千二百多人。

这些学生歌咏活动的开展，实际上为后来全民性的抗日救亡歌咏运动的发展奠定了基础。如 1935 年由李抱忱、范天祥所推动的北平十四所大、中学学生在故宫太和殿前举办了盛况空前的千人露天合唱大会，就对当时平津地区的抗日救亡歌咏活动产生直接的影响。特别是随着"一二·九运动"及"西安事变"等爱国救亡运动的不断走向高潮，上海、广州等各大城市也掀起了范围更为广阔、声势更为浩大的全民性的"抗日救亡歌咏运动"（参见《音乐教育》第一卷第八、九期合刊；韩国鐄《合唱运动先驱·中西音乐桥梁范天祥其人其事》，载于《韩国鐄音乐文集》一）。

这阶段开始在部分大城市里，还出现了以基督教堂或基督教教会学校为基础、有专业音乐家进行指导的业余歌咏活动，其中有些还达到了相当出色的表演水平。当然，在这些歌咏活动中所演唱的曲目大多数是西洋的合唱名作，如在范天祥领导下的燕京大学合唱团曾于 1935 年在北平举办了拥有一百六十五人的合唱亨德尔著名清唱剧《弥赛亚》的音乐会。除此之外，该团还先后演唱过勃拉姆斯的《德意志安魂曲》、门德尔松的《以利亚》、海顿的《创世纪》、巴赫的清唱剧《复活节》、弗朗克的《A 大调弥撒曲》等。当时，在著名指挥家梅百器领导下的上海业余合唱团"雅乐社"的多次演出，也给人留下深刻的印象。

---

①李抱忱（1907—1979），河北保定人。1927 年入燕京大学音乐教育系，1930 年毕业。1935 年在美国欧柏林大学音乐学院深造，1938 年回国，先后在重庆教育部音乐教导员训练班、教育部音乐教育委员会、国立音乐院任职。1944 年在美国哥伦比亚大学攻读音乐教育博士学位，后定居美国并入美国籍。

2.学校儿童歌舞演出及城市歌舞、电影音乐的发展

尽管黎锦晖的儿童歌舞音乐（儿童歌舞表演曲和儿童歌舞剧）大多写作于20世纪20年代,这些作品在当时经过《小朋友》杂志的发表已经广泛流传于广大中小学校。而且这类音乐到30年代初仍在我国中小学校内颇受欢迎,并仍一度作为黎锦晖亲自领导的"明月歌舞团"经常上演的节目。但是,至20年代末,随着中国政治经济形势的突变，黎锦晖就开始朝着迎合城市小市民的趣味大搞起庸俗浅薄、充满商业气味的所谓"成人歌舞"的写作和"家庭爱情歌曲"的写作。与此同时,上海、天津、广州等地也有一些成人歌舞团(如"梅花"、"蔷薇"、"万花"、"银花"、"蝴蝶"、"梨花"等歌舞团)应运而生。这些所谓"成人歌舞"和各种各样的"爱情歌曲"迅速充斥电台、电影阵地和歌舞厅等娱乐场所，形成30年代初我国沿海城市的一股庸俗颓废的小市民艺术潮流。这股潮流虽然在当时就受到文化教育界的抵制和批评，但它们仍对我国后来的电影音乐发展，以及后来台港地区的娱乐性通俗音乐发展留下相当深的影响。

在这一领域的发展过程中，曾先后吸引了一批音乐家和电影演员，如黎锦晖、黎锦光[①]、严华、姚敏、严工上、陈歌辛[②]、梁乐音等以较多精力投入通俗性、商业性电影音乐的创作；同时，还涌现了一批在市民群众中颇具影响的影星及歌星，如王人美、周璇[③]、黎莉莉、黎明辉、李丽华、李香兰[④]等。经过他们的努力，在这个多事的年月，也产生了一些在一般城市市民中先后留下颇有影响的通俗歌曲，如《夜来

①黎锦光(1909—1993),曾用名李七牛,金玉谷等,湖南湘潭人。是黎锦晖的弟弟,行七。早年曾就读于湖南大学,主攻土木建筑,后考入黄埔军校,投身北伐。30年代初,先后在黎锦晖的明月歌舞团、英商百代唱片公司等单位从事作曲、指挥、音响导演等。40年代在上海从事电影配音工作。1952年后一直在中国唱片公司上海分公司任音响导演。

②陈歌辛(1914—1961),曾用名陈昌寿、林枚等。早年曾随德籍犹太作曲家弗兰克尔、许洛斯等学习作曲、钢琴、指挥等。1935年曾在"上海乐剧训练所"任教并创作了音乐剧《西施》。1938年曾在上海中法戏剧专科学校任教,并与张昊等人组织"歌咏指挥训练班",并与著名舞蹈家吴晓邦等合创了舞剧《罂粟花》、《春之消息》等。1939年参与筹建上海实验音乐社。40年代,在上海从事电影配音工作,创作歌曲《玫瑰,玫瑰我爱你》、《夜上海》、《海燕》等。1946年在香港大中华电影公司从事作曲。1950年后任上海电影厂专职作曲。

③周璇(女,1918—1957),乳名小红,又名啸红,江苏常熟人。12岁入黎锦晖的明月歌舞团,学习演唱。曾与聂耳、王人美、严华等共过事。1935年正式转入电影界,因参演《马路天使》而一举成名,被认为是当时"十大歌星"之一。1946年去香港,1950年回国,仍任职上海电影界。

④李香兰(女,1920—),女,原名山本椒子,日籍电影演员。早年长期旅居中国,并取了其中国名字。30年代后曾任职伪满电影株式会社,成为那里的名演员和名歌星。曾因主演《万世流芳》,以及演唱《满洲姑娘》、《何日君再来》、《夜来香》等歌曲而著称。抗战结束后,被遣返回国,后转入政坛,曾当选为国会议员。

香》、《飘零的落花》、《月亮在哪里》、《玫瑰，玫瑰我爱你》、《月圆花好》、《拷红》、《香格里拉》、《四季美人》、《无名氏》、《一江春水向东流》等。其中以黎锦光、陈歌辛在音乐创作上，周璇、李香兰在演唱上的影响比较突出。

为了利用这一阵地扩大进步音乐在群众中的影响，也为了扭转一些不健康的通俗歌舞电影音乐对市民群众的消极影响，以安娥、田汉、孙师毅、唐纳、孙瑜等词作家，聂耳、任光、刘雪庵、贺绿汀、江定仙、冼星海、赵元任、黄自等作曲家先后投入了电影音乐的创作，先后写出了一批在思想内容和艺术形式上比较优秀的电影、戏剧插曲。如《大路歌》、《毕业歌》、《渔光曲》、《西洋镜歌》、《铁蹄下的歌女》、《天伦歌》、《自由神》、《拉犁歌》、《秋水伊人》、《春天里》、《王老五》、《夜半歌声》、《热血》、《在太行山上》、《打回东北去》、《抗战的烈火》、《垦春泥》等等。这些富于时代性、群众性和艺术性的歌曲，不仅在当时极大地鼓舞了群众积极向上的思想感情，还深深地影响了中国年青一代的健康成长。

3.市民群众自娱性的民族器乐演奏

在我国市民生活中较早就有习奏、习唱民乐的传统，民国以后，随着新文化运动的发展，这些喜好习奏民乐的市民群众也开始自发组成各种民乐的社团开展其活动。其中迅速产生全国性影响的乐种是广泛流传于江浙地区的“江南丝竹”和广泛流传于华南的“广东音乐”，以及北方的各种鼓吹乐和南方的各种锣鼓乐。特别到20世纪30年代，以长江三角洲（上海、苏州、无锡、杭州）为中心、以“江南丝竹”为主的业余民乐社团的发展，达到了更高的水平和规模。其中比较突出的有：始建于20年代初期的“大同乐会”，创建于20年代中期的“霄兆国乐团”、“云和乐会”，以及创建于20年代末的苏州“吴平音乐团”等。在这些业余的民乐社团中也拥有了不少优秀的民乐人才，如郑觐文、汪煜庭、李廷松、任晦初、孙裕德、程午加、王巽之等。其次，还有以珠江三角洲（广州、香港）及上海为中心的、以“广东音乐”为主的业余民乐社团的活动，如广州的“素社”、“广东国乐研究会”，上海的“中华音乐社”等，以及为之做出突出贡献的民乐家何柳堂、丘鹤俦、吕文成、尹自重、易剑泉等。

二、中外专业音乐家的音乐表演

1.我国专业音乐家的表演活动

随着我国专业音乐教育的发展和提高，从20世纪30年代开始涌现出一批优秀的我国自己的演唱家和演奏家。根据《音乐教育》、《音乐艺术》等报刊的记载，在

演唱方面像应尚能[①]、周淑安[②]、赵梅伯[③]、喻宜萱、郎毓秀、蔡绍序等均举办了他们自己或与其专业学生的独唱音乐会。如于 1931 年 3 月 6 日周淑安就举办了她的个人独唱音乐会（有关报道见《音》第十二期，1931 年 3 月）；于 1934 年 4 月 28、29 日又在上海青年会举办了她的学生音乐会（有关报道见《音乐杂志》第一卷第三期："乐艺消息"，1934 年 7 月 15 日）。又如应尚能于 1932 年 5 月 21 日在上海举办了他的个人独唱音乐会（有关报道见《音》第二十三至二十八期合刊，1932 年 4 月至 11 月号），于 1935 年 4 月又在北平、天津连续举办了几场个人独唱音乐会（有关报道见《音乐教育》第五卷第五期，1937 年 5 月）。在 1934 年暑假，由应尚能教授带队，率领国立音专的高材生戴粹伦、丁善德等还曾赴厦门、香港、广州、南宁等地举行旅行演出（有关报道见《音乐杂志》第一卷第三期："乐艺消息"，1934 年 7 月）。

在小提琴演奏方面，先后有马思聪、戴粹伦、马思宏、陆以循等举办了他们的个人独奏音乐会。其中特别以马思聪从 1929 年 12 月 22 日首次在上海与工部局管弦乐队合作演出后，1932 年在香港、1933 年在广州、1934 年在上海和广州、1935 年在香港和北平等地曾多次举办其个人的独奏音乐会，并得到中外报刊的高度评价（有关报道可参见张静蔚所编写的《马思聪年谱》初稿及《音乐教育》第四卷第五期，1936 年 5月）。作为国立音专的毕业生戴粹伦于 1936 年 3 月 16 日在南京举办了他的独奏音乐会（有关报道见《音乐教育》第四卷第三期，1936 年 3 月）；年仅十三岁的马思宏（马思聪的弟弟）也于 1936 年先后在上海、南京举办了他的个人小提琴独奏音乐会（有关报道见张静蔚编的《马思聪年谱》初稿和《音乐教育》第四卷第四期，1936 年 4 月）。

在器乐演奏方面，尽管由于专业音乐教育的提高开始朝着多元化的方向发展了，但是钢琴演奏还是当时影响比较大的一个领域。比较突出的钢琴演奏家几乎

①应尚能（1902—1973），浙江宁波人。1917 年就读北京清华学校。1923 年赴美国留学，入密西根大学主修机械工程，后转学声乐并选修理论作曲及钢琴。1929 年毕业，翌年回国，入上海国立音专，教授声乐、合唱、视唱练耳等。抗日战争期间，他先后在重庆中央训练团音乐干部训练班、国立音乐院、国立戏剧专科学校、国立社会教育学院等任教。中华人民共和国成立后，先后任教于华东师范学院、北京艺术师范学院、中国音乐学院等。1973 年逝世于北京。

②周淑安（女，1894—1974），出生于福建厦门一个基督教牧师的家庭。1912 年入上海中西女塾。1914 年留学美国，先在哈佛大学的拉德克利夫女子学院、新英格兰音乐学院学习理论作曲、声乐、钢琴等，1919 年入纽约音乐学院专攻声乐。1921 年回国，1927 年再度赴美，入皮波蒂音乐学院继续深造声乐。1928 年回国，先在其母校中西女塾任教并领导中西女塾合唱队，1930 年入上海国立音专，任声乐组主任兼合唱指挥。抗战期间，主要在重庆赋闲。中华人民共和国成立后，曾长期在沈阳音乐学院任教，1970 年正式退休。1974 年 1 月 5 日病逝于上海，享年 79 岁。

③赵梅伯（1905—2004），浙江宁波人。早年曾先后向在上海的英籍教授 H. 凯夫及俄籍教授赛利凡诺夫学习声乐，1929 年赴比利时在布鲁塞尔皇家音乐学院继续深造。1936 年回国在上海国立音专任教。1942 年离开上海到西安，创办西北音乐院。抗战胜利后，任北平国立艺专音乐系主任。1952 年定居香港，先后在香港音乐学院、香港大学等校任教。1969 年迁居美国。

都是从专业院校所培养出的音专毕业生，如丁善德、李翠贞、李献敏、沈雅琴、夏国琼、吴乐懿等。作为当时在专业院校从事钢琴教学的教师也有从国外留学回来的，如王瑞娴、李树化、李恩科、张玉珍、许可经等，但是，他们大多忙于实际教学而较少从事公开的演奏活动。据有关报刊的记载，像丁善德从音专毕业后就先后在上海、天津、北平等地举办过他的个人独奏音乐会，而像李翠贞、李献敏、沈雅琴则由于较早出国进修，在国内演奏活动相对少一些。当时作为最年轻的钢琴演奏者胡伯亮（声乐家周淑安的儿子）就曾举行了他的个人独奏演出，当时他才只十岁。作为音专的学生在校内进行钢琴独奏的活动则已非常普遍了。

民乐的独奏演出仍主要作为个别节目参加，其中比较突出的在琵琶、笛、箫方面有：汪煜庭[①]、朱英、刘天华、王巽之、程午加、孙裕德[②]、李廷松[③]、卫仲乐[④]、丁善德、谭小麟等。二胡方面有：周少梅、刘天华、储师竹、吴伯超、蒋风之、丁珰、陆修棠等。

室内重奏的演出也开始以专门的音乐会方式出现，如：于1933年在广州举办了马思聪与夏利柯的小提琴与钢琴音乐会（有关报道见《广州音乐》第一卷第一期，1933年11月）；1937年3月在广州举办了“陈洪三重奏音乐会”（有关报道见《音乐教育》第五卷第四期，1937年4月）等。

值得注意的是，这些演唱家（如赵梅伯、黄友葵、斯义桂、胡然、葛朝祉、高芝兰等）和演奏家（如沈雅琴、王人艺、吴乐懿、戴谱生、卫仲乐等），均先后与著名的上海工部局管弦乐队进行过公开合作的演出。同时，从30年代开始我国的演奏家（如谭抒真、张贞黻、陈又新、王人艺、刘伟佐、徐威麟、黄贻钧、陈传熙、毛楚恩、廖玉玑等）还先后被吸收加入上海工部局管弦乐队任乐队演奏员，开始打破了过去该乐队一直由外国音乐家垄断的局面。

2.中国管弦乐队的演出活动

作为管弦乐的演出，除了上述以外籍音乐家所组成的乐团外，在20世纪30年

①汪煜庭（1872—1951），安徽休宁人。著名琵琶家。早年曾向浦东、平湖各派家学艺，成为当时独树一帜的“汪派”琵琶大师。1920年应聘在上海大同乐会任教，培养了卫仲乐、李廷松、孙裕德、金祖礼等新一代著名琵琶家。

②孙裕德（1904—1981），上海人。著名琵琶和箫演奏家。早年在上海大同乐会、国乐研究会等活动。1938年曾参加中国文化剧团赴美演出。1947年率上海国乐研究会部分演员又赴美演出。中华人民共和国成立后任上海民族乐团第一副团长，参加国内外大量演出。

③李廷松（1906—1976），江苏苏州人。著名琵琶演奏家。早年师承汪煜庭等名师，1924年入上海国乐研究会，并曾是著名的霄兆国乐社的创办人和主持人。中华人民共和国成立后，历任中国音乐研究所特约演奏员和中央音乐学院、天津音乐学院、沈阳音乐学院等校琵琶教授。

④卫仲乐（1909—1997），又名崇福。著名民乐演奏家。江苏无锡人，出生于上海。早年曾在上海大同乐会，师承郑觐文、汪煜庭等。1933年曾在上海举办首次个人独奏会，1938年等与孙裕德等赴美演出。40年代创办仲乐音乐馆。中华人民共和国成立后一直在上海音乐学院任教。80年代任该院民乐系主任。

代开始出现了一些以中国音乐家所组成的管弦乐队。其中见之于报刊记载的、经常开展活动的管弦乐队主要是江西省推行音乐教育委员会（简称“音教会”）的管弦乐队。这个团体大概筹建于1934年春夏之交，于当年9月举行“第一次谈话会”（有关报道见《音乐教育》第二卷第九期，1934年9月）。从后来正式公布的全体队员名单知道最初的演奏人员共二十人左右，指挥由程懋筠兼任，参与其演奏活动的音乐家先后有赵年魁（小提琴）、张贞黻（大提琴）、李元庆（大提琴）、缪天瑞（钢琴）等，当年10月在南昌湖滨音乐堂落成典礼的音乐会中正式与公众见面，后来曾多次参与“音教会”所举办的各种音乐会。抗战爆发后，该乐队随“音教会”的结束而解散。其次，还有以国立音专师生为主的“上海管弦乐团”。这是一个完全业余性质的组织，正式成立于1936年11月，团长为黄自，副团长为谭小麟，指挥为吴伯超，副指挥为李惟宁，参与演奏的人员约有三十人左右（有关报道见1936年11月《音乐教育》第四卷第十一期张贞黻的文章）。该团曾在1937年举行了他们第一次对外公开的演奏会，后也因抗日战争的全面爆发而中止。

除此之外，还有一些组织的名称零星见于当时的有关文献，其具体活动还待查。如：广东戏剧研究所管弦乐队（参见“聂耳日记”）；南京市政府音乐队（另一说称“管弦乐队”，有关报道见1934年11月《音乐杂志》第一卷第四期张沅洁文）；军委会南昌行营政治训练处音乐股管弦乐队（有关报道见1934年6月《音乐教育》第二卷第六期）；南昌“怒潮剧社”管弦乐队（有关记载可查“聂耳日记”等资料）等。

由此可见，尽管进入30年代后音乐界对发展我国的管弦乐事业热情还是很高的，但由于当时种种实际困难，它们的规模和演奏水平还难以比20年代萧友梅所创设的“北京大学音乐传习所”的管弦乐队有更大的突破。

3. 长期旅居中国的外籍音乐家和短期访华的外国音乐家的演出活动

鸦片战争后，特别是辛亥革命以来，在我国各大城市外籍居民聚居的租界（如上海、北京、天津、广州、哈尔滨、大连、青岛等）中，曾长期旅居的一些外籍的音乐家组织了一些职业的或业余的音乐组织。他们也曾是我国城市人民音乐生活中的一支颇有影响的音乐队伍。他们的活动除了从事一些业余教学外，也参与一些由我国音乐社团所组织的音乐演出活动。他们所组织的音乐社团有些还对当时在中国传播西洋音乐产生了相当重要的影响，如上海的“工部局管弦乐队”、哈尔滨的“哈尔滨交响乐团”等。

从20世纪20年代开始已经有一些著名的外国音乐家来华进行旅行演出（详见第三章第二节），这一情况至30年代又得到了进一步的发展，不少具有世界第一流名望的演唱家和演奏家（如夏利亚宾、海菲茨、津巴利斯特、蒂博、弗里德曼、艾

图 04－01



图 04－01　世界著名小提琴家海菲茨在中国演奏的特写（蒲方供稿）

尔曼、皮雅蒂格尔斯基等）均先后在我国音乐舞台献艺。

第二节　革命根据地的音乐

从 1927 年江西井冈山等革命根据地建立以来，中国共产党和苏区工农革命政府一直非常重视革命文艺的建设和发展。1929 年，毛泽东就在“古田会议”决议中明确指出：革命文艺应成为革命宣传中有力的武器，革命的文艺必须与政治结合、为群众服务。并责令“各政治部负责征集及编制表现各种群众情绪的革命歌谣；军政治委员会负责督促及审查之责”等等。瞿秋白自从 1934 年到中央革命根据地担任工农民主政府有关教育和文艺方面的领导工作以来，也按照毛泽东的指示精神，经常启发教育干部要把文艺工作与革命斗争紧密结合起来，与群众保持密切的联系。他曾要求当时的“高尔基戏剧学校”经常上火线巡回演出，并从实际生活中搜集创作资料等等。他强调，闭门造车是绝不能创作出大众化的艺术来的；他要求文艺工作者，注意使用群众所喜闻乐见、易于接受的文艺形式来进行革命宣传等等。

革命的文艺活动在工农红军和根据地的群众中间，都获得了蓬勃的发展。首先在各个部队中先后建立了各种革命文艺团体，如 1928 年冬在贺龙所领导的红军中就成立了“战斗剧社”；后来在中央红军学校

的政治部，以及红军的各个政治部里都成立了俱乐部和“列宁室”（当时在红军中普遍建立的业余文艺组织的名称）等文娱组织；1932年又成立了“八一剧团”（团长为赵品三），并在此基础上在瑞金建立了“工农剧社”总社（社长先后由张欣、倪志侠、赵品三担任）和各地的分社；1933年又成立了当时中央根据地唯一的培养文艺干部的学校“高尔基戏剧学校”和文艺团体“蓝衫团”等。这些剧社、剧团、学校，同时就是根据地开展革命音乐活动的主要团体。当时每逢有戏剧演出，同时必然也有音乐舞蹈的表演。

“高尔基戏剧学校”是我国最早的为无产阶级革命事业培养文艺干部的艺术学校，1933年成立于江西瑞金，最初附设在“工农剧社”的总社下，由李伯钊任校长，教员有沈乙庚、沙可夫、石联星、胡底、钱壮飞等，从事音乐工作的有崔音波（朝鲜族）、陈亭秀等。在当时难以想象的艰苦条件下，它曾为工农红军和民主政府培养了不少文艺干部，并经常配合斗争进行各种各样的创作和演出。1934年秋，开始“长征”后才被迫停止工作。

蓝衫团是由“少共中央局”发起，为了推动根据地群众文化活动，由共青团员组成的文艺团体。该团也成立于1933年，由李伯钊兼任团长，在组织上也归属“工农剧社”总社。

由此可知，尽管当时根据地经常处于严酷的战斗环境下，生活条件十分艰难，人力、物力都十分缺乏，但是由于有共产党的领导、有人民群众的支持，革命文艺事业（主要是戏剧、版画、歌舞等）仍然得到一定的发展，群众的文娱生活十分活跃，甚至在万分艰苦的长征途中，红军的文艺宣传活动仍相当活跃，真正起到了鼓舞士气、鼓舞斗志的作用。

在音乐方面，当时最主要的形式是革命民歌和工农红军歌曲。这些歌曲已不像过去的民歌那样，仅仅是对苦难生活的痛诉，以及对恋爱自由、对未来幸福生活的向往；而更多的是反映革命根据地人民获得了自由幸福的新生活（如《少共国际师》、《苏区景》、《共产儿童团歌》、《八月桂花遍地开》、《春耕歌》、《女子革命歌》、《十剪发》、《婚姻自由歌》等），反映人民对革命、对领袖、对红军的热爱和歌颂（如《打破旧世界》、《门口挂盏灯》、《工农革命歌》、《刘志丹》、《十送郎当红军》、《当兵就要当红军》、《盼红军》、《我随红军闹革命》等），以及反映当时根据地军民的革命斗争生活（如《秋收暴动歌》、《上前线去》、《吃牛肉歌》、《渡大渡河胜利歌》、《红旗一展天下都红遍》、《打碎敌人的乌龟壳》、《一双草鞋》、《打开米脂城》、《会师歌》等）。

在这些革命歌曲中，也有一部分主要是为了向根据地军民进行政策宣传和思想教育而编写的，如当时流行最广、最受人欢迎的《红军纪律歌》（即《三大纪律、八项注意》），以及《共产主义青年团礼拜六歌》、《射击军纪歌》、《欢送白军兄弟》等。

├ 乐 04－01 工农红军歌曲《红军纪律歌》┤

这些歌曲大多是利用各地群众所熟悉的民歌曲调来填词的，也有用城市小调、戏曲曲牌来填词的，还有少数是用学堂乐歌和旧军歌曲调来填词的。

├ 谱 04－01 《送郎当红军》┤



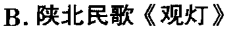
注：选自《建军五十周年歌曲集（上）》（上海文艺出版社出版，1977年）。

值得注意的是，在人们进行填词及流传的过程中，由于新的生活、新的思想感情、新的作品内容的影响，促使某些被填词的歌曲旋律在其艺术形式上也产生了一些新的变化和发展，出现了一些新的素质——革命乐观主义的感情和集体英雄主义的气概，例如《打开米脂城》的曲调就是根据陕北民歌《绣荷包》和《观灯》而变化的新曲调。

├ 谱 04－02 ┤

A. 红军歌曲《打开米脂城》







乐 04－02 工农红军歌曲《横山上下来些游击队》

其他像《红军纪律歌》、《打破旧世界》、《刘志丹》、《天心顺》等，都有类似的情况。苏联的革命歌曲和集体舞蹈在根据地内曾广泛流行，并得到根据地军民的喜爱，有些还被填上了新的歌词内容。

运用苏联等外国革命歌曲填词的歌曲，比过去工农歌咏活动中更为突出，如《共产儿童团歌》、《少共国际师》、《共产主义进行曲》、《共产青年团礼拜六歌》等都是。

谱 04－03 《少共国际师》





注：少共国际师——“少年共产国际师”的简称。选自《中国工农红军歌曲选》（中国青年出版社出版，1956年）。

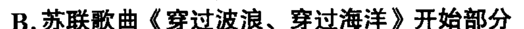
乐 04－03 工农红军歌曲《共产儿童团歌》

同样，一些被用做填词的外国歌曲在同我国革命斗争和我国群众相结合的过程中，其音乐也逐渐发生了变化，如从《霹雳啪》这首歌曲就可以看出这种演变发展的过程；其他如《悼亡曲》、《纪念十月革命》等，也和原来的音乐不完全相同了（中国工农红军歌曲的音调来源，可参阅石磊的论文《中国工农红军部分歌曲曲源考》，刊载于《中国人民解放军文艺资料选编》红军时期，下册，解放军出版社，1986年）。

谱 04－04

A. 红军歌曲《霹雳啪》




B.苏联歌曲《穿过波浪、穿过海洋》开始部分



除了民歌和革命歌曲外，当时还利用民间的戏曲、歌舞编演过一些简单的歌舞活报剧和歌舞剧，如《八月桂花遍地开》(调取《庆祝工农政府歌》)、《志愿当红军》等。这些艺术形式也深受根据地军民的欢迎。可惜，由于战争的关系，这些音乐资料几乎都散失了。

谱 04－05 《八月桂花遍地开》 乐 04－04 工农红军歌曲《八月桂花遍地开》



注：此歌在红四方面军中流行，采取边唱边舞的形式。选自《中国工农红军歌曲选》第135页（中国青年出版社出版，1956年）。

“九一八”事变后，在敌后坚持斗争的东北抗日民主联军中，音乐活动的基本情况大体同各红色根据地的情况差不多，主要是作为群众宣传和文娱活动的一个组成部分，绝大多数歌曲也是以现成曲调填配新词。只是“抗联军”的歌曲中有一部分是采用朝鲜歌曲曲调(如《血海歌》、《少先队歌》等)或日本歌曲曲调(如《中韩民族联合起来》、《反日歌》等)填词。抗联军歌曲中有一首《露营之歌》，是由李兆麟将军亲自填词的。这首歌曲的音乐坚毅沉着，很好地表现了在冰天雪地里坚持抗日的中华优秀儿女的英雄形象。此外，据说抗联军的其他领导，如杨

靖宇、赵尚志等也参曾与此类歌曲的填词。

综上所述，革命根据地的音乐，一方面与旧民主主义革命时期的革命民歌、学堂乐歌以及第一次国内革命战争时期的工农革命歌曲有着一脉相承的关系，另一方面与苏联等外国革命歌曲也有着密切的关系。虽然它们在艺术形式上比较简朴（大多仍采用“选曲填词”的编写方式），但正是这些歌曲全面、真实地概括了当时根据地的战斗生活和革命群众的新的精神面貌，体现了革命音乐的优秀传统和正确方向。因此，根据地的革命音乐不仅在当时的政治斗争中起了很大的鼓动作用，对后来抗日战争、解放战争时期“解放区”音乐的发展，也有深远的影响。

第三节　音乐教育事业的建设和发展

20世纪30年代之后，中国的普通音乐教育发展比以往已有所明显地改善，在师范院校中对音乐系科的建设和在专业院校中对师范音乐系科的建设，都得到比较认真地对待。教育部分别颁布了自幼稚园至小学、中学，必须将音乐课正式列为必修课，并分别对音乐课的学时、教学要求做了详细、具体的明文规定（见《中国近现代艺术教育法规汇编》中的有关章节）。同时，在教育部的直接领导下，还组织了专门的中小学音乐教材编订委员会，聘请国内著名音乐专家（如萧友梅、黄自、应尚能等）参与有关此类教材的编写。其中比较突出的教材有：黄自等音乐家集体编订的《音乐》（复兴初级中学教科书，共六册，商务印书馆，1935年）；教育部音乐教育委员会所编选的《小学音乐教材》（初集，共三册，中华书局，1935年）；吴梦非编写的《中学新歌曲》（1930年）和《初中乐理教本》（1932年）；沈秉廉编写的《儿童音乐教科书》（1932年）等。其他值得提出的还有：周淑安的《儿童歌曲集》（1935年），江定仙、陈田鹤、刘雪庵合写的《儿童新歌》（1935年）等。

为了推进提高国民音乐教育的发展，程懋筠[1]从日本留学回国后就曾推动江西行政当局成立了一个“江西省推行音乐教育委员会”，创办了历经五年、基本保持正常出版的音乐刊物《音乐教育》等。在这个刊物上，有相当的篇幅是有关中小学音乐教育内容的。从全国范围看，一批优秀专业音乐家后来都曾长期坚守普通

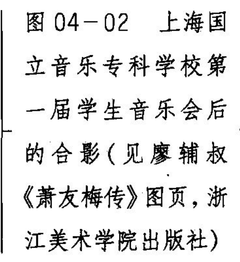
---

①程懋筠（1900—1957），江西省新建县人。早年曾赴日本在东京东洋音乐学校学习声乐及作曲。1926年回国，历任江西第一中学、江西女中等校音乐教师。1928年历任浙江湘湖师范学校音乐教师、南京中央大学教育学院艺术系主任等职。1933年创办江西省推行音乐教育委员会主任委员。1951年后历任上海美术专科学校、兰州师范学院艺术系主任。1957年病逝于南昌。

音乐教育和师范音乐教育岗位，为这个领域奉献出自己毕生的心血（如吴梦非、刘质平、胡敬熙、邱望湘、陈啸空、裘梦痕、缪天瑞[1]、王沛伦、张季让、胡幽文等）。因而，自30年代以来，从沿海的大中城市到内陆的中小城市，中小学的音乐教育呈现了不断上升发展的趋势。

图 04－02




图 04－02 上海国立音乐专科学校第一届学生音乐会后的合影（见廖辅叔《萧友梅传》图页，浙江美术学院出版社）

专业音乐教育的发展至30年代才真正走上正常的轨道，其中以上海国立音乐专科学校的建设带有典型的意义。这些专业音乐院校的教学体制一般都设有大专水平的“本科”、高中及专科水平的“师范科”，以及不受年限限制的、单学科的“选科”。专业设置一般均根据本校的教师条件设立理论作曲、键盘、声乐、弦乐（后来还增加了其他管乐专业），以及民乐这些专业。有不少私立院校限于条件，只设立了钢琴、声乐、小提琴少数专业。这些音乐院校中逐步涌现了我国绝大部分优秀的音乐教育家。如理论作曲方面有：萧友梅、黄自、李惟宁[2]、陈洪、

---

①缪天瑞（1908—），浙江安瑞县人。1923年入上海艺术师范大学音乐科学习。1926年毕业后历任温州、上海、武昌等地有关院校教职。1933年任江西《音乐教育》主编，1939年任重庆《乐风》杂志主编，1942年任福建音专教授兼教务主任。1946年任台湾交响乐团编辑室主任、副团长。中华人民共和国建立后，历任中央音乐学院研究部主任、教务处主任和副院长，天津音乐学院院长、中国艺术研究院研究员等职。

②李惟宁（1910—1984），四川宁远县人。1927年入北京清华学校，并在那里开始了有关音乐方面的学习。后留学欧洲，先后在巴黎音乐学院及维也纳国立音乐学院学习钢琴、作曲等。1934年回国，先在中央大学音乐系任钢琴教授，后在国立音专任作曲教授兼理论作曲组主任。1942年日军侵入上海租界后，出任敌伪的“国立音乐院”院长。抗战结束后，他曾长期在美国波士顿音乐院任教，并入美国籍。1984年病逝于美国。

刘质平、吴梦非、邱望湘、缪天瑞、唐学咏、程懋筠、萧而化等；声乐方面有：周淑安、应尚能、赵梅伯、黄友葵等；器乐演奏方面有：马思聪（小提琴）、朱英（琵琶）、杨仲子和王瑞娴（均为钢琴）等。应该指出，特别在演唱、演奏专业，当时聘请了一些具有很高水平的外籍教师，如查哈罗夫、拉查雷夫、富华、佘甫磋夫、苏石林等，他们对当时中国的专业音乐教学的提高做出了不可磨灭的贡献（详见第六章第五节）。因此，这些院校为我国培养了大批具有较高修养的、后来在中国音乐事业发展中做出重要贡献的新人才，如理论作曲方面的：贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、林声翕、张昊、钱仁康、谭小麟、陆华柏等；声乐方面的：喻宜萱、郎毓秀、周小燕、蔡绍序、胡然、斯义桂等；钢琴方面的：丁善德、李翠贞、李献敏、易开基、范继森等；小提琴方面的：戴粹伦、谭抒真、陈又新等；其他方面的：吴伯超（指挥）、张贞黻（大提琴）、洪潘、朱起东、夏之秋（以上均为铜管乐）、叶怀德（长笛）、秦鹏章（单簧管）等。此外，像冼星海、张曙、吕骥、向隅、唐荣枚、瞿维、李焕之、杜矢甲、舒模、李元庆、常学墉（即任虹）等革命音乐家，早年也都在这些专业音乐院校学习过。

音乐教育事业的全面发展也推动了音乐书谱的出版及音乐期刊发行的逐步增多，先后出刊了《乐艺》、《音乐教育》、《音乐杂志》等社会影响较大的音乐期刊；同时，也促进了不少音乐家对音乐理论研究和批评的关注。最初有关音乐理论研究及批评大多还是作曲家或教育家兼着进行的，如萧友梅、赵元任、柯政和、刘天华、黄自等，他们都在这方面有所建树。至30年代，逐渐出现了以音乐理论工作为主的代表人物，如王光祈①，他毕生从事音乐学的研究，写了二十多部有关中外音乐的理论著述；青主②，他在20年代末至30年代中期，曾写了两部音乐美学性的著

①王光祈（1892—1936），字润与，笔名若愚。四川温江人。1913年秋，入中国大学法律系。1918年与曾琦、李大钊、周太玄等共同发起组织“少年中国学会”，并被选为大会主席、执行部主任，实际主持学会的领导工作。1919年底，在陈独秀、李大钊等的支持下，又创办了“工读互助团”。1920年以上海《申报》、《时事新报》和北京《晨报》特约驻德通讯记者的身份自费赴德留学。先攻读政治经济学，1923年决心转学音乐。他改学音乐的动机，仍是为了最终实现“少年中国”的理想。1927年，王光祈考入柏林大学专攻音乐学，1932年，王光祈受聘于波恩大学东方语言学院的讲师，担任有关中国文学的教学。1934年，以《论中国的古典歌剧》一文获波恩大学博士学位。1936年1月12日，突然病逝于波恩医院，享年四十四岁。

②青主（1893—1959），原名廖尚果，笔名黎青主、青主等。广东惠阳人。清末曾就读于广州黄埔的陆军小学堂。“辛亥革命”时期，曾参加反清武装起义立了军功。1912年，公派赴德国留学，在柏林大学法学系修习法律，同时兼学钢琴、作曲理论等音乐课程。1922年回国后，历任广东政府大理院（即最高法院）“推事”（即法官）、黄埔军校校长秘书、国民革命军总政治部秘书，以及国民革命军第四军政治部主任等。1927年“广州起义”失败后，遭反动当局通缉。1929年，在萧友梅的帮助下进入国立音专，任音专创办的学术性季刊《乐艺》和校刊《音》的主编。1934年，在蔡元培等人的帮助下，当局撤销了对他的非法通缉，随后他就离开了国立音专，基本结束了他“亡命乐坛”的生涯。抗日战争结束后，他先后在同济大学、复旦大学、南京大学等校任教德文。1959年病逝于苏州，享年六十六岁。

述及数十篇音乐评论；丰子恺[①]，他在当时也曾写了十多部介绍音乐历史和音乐欣赏方面的通俗性的著述及译著(详见第八章)。

第四节 黄自等音乐家及其创作

进入20世纪30年代，一批从20年代成长起来或曾出国深造的音乐家先后登上了我国的乐坛。他们以自己多年所学热情投入音乐教育、音乐创作、音乐表演，以及音乐编辑等方面的活动，为我国30年代音乐文化建设的进一步发展起着很大的推动作用。其中，以黄自、青主、李惟宁、陈田鹤等在音乐创作方面影响较大。

一、黄自及其创作


图04－03



图04－03 黄自的头像(见《黄自遗作集》扉页，安徽文艺出版社)

黄自(1904—1938)，字今吾，1904年3月23日出生于江苏省川沙县。1916年入北京清华学校，并在那里就开始了有关音乐的学习。1924年赴美深造，先后在欧柏林大学及耶鲁大学学习心理学和音乐。1929年春，以其音乐会序曲《怀旧》(这部音乐会序曲《怀旧》是黄自为怀念他的女友胡永馥女士的突然病逝而写的，曾作为他的毕业作品在耶鲁大学音乐学院的所在地美国钮海文市正式演出，得到那里舆论界的好评。在黄自回国后，该曲由上海工部局管弦乐队进行国内的首演，由梅百器指挥）的演出，获得耶鲁大学音乐学士学位。同年秋回国，先在上海沪江大学任教，1930年后，他被聘为国立音专专任教授，兼教务主任。他在那里先后担任了和声学、单对位法、复对位法、赋格曲、配器法、自由作曲、音乐史等音乐理论课，以及键盘和声、高级和声、音乐领略法(即音乐欣赏)等选修课，为国立音专理论作曲专业的建设和发展做出

①丰子恺(1898—1975)，浙江崇德(今为桐乡县)人。幼习国画。1914年入杭州省立第一师范，从师李叔同学习绘画和音乐，后长期从事美术、音乐等艺术教育，并作为我国第一代漫画家著称于世。从1926年他开始从事有关音乐理论的编译工作。中华人民共和国成立后，曾任上海美术家协会主席等职。在参与大量文艺界的社会活动外，他仍勤奋从事俄、日、英等语种的有关音乐、文学、美术方面的编译著述。

了最为突出的贡献。1931年“九一八事变”和1932年“一·二八事变”爆发后,黄自自觉创作了一系列爱国歌曲,如合唱曲《抗敌歌》和《旗正飘飘》、独唱曲《赠前敌将士》、齐唱曲《热血歌》等。在教学之余,黄自还曾进行了一定数量的各种类型的音乐创作。此外,他还从事一些有关创作理论的学术研究和教材的写作,以及为中小学音乐教科书的编订工作。1937年,为了集中精力编写早已动手而未及完成的两本教材(《和声学》与《音乐史》),他主动辞去教务主任的兼职。1938年5月9日,他不幸患伤寒症,因得不到应有治疗而病逝于医院,时年仅三十四岁。

黄自的音乐创作活动,起始于1926年留学美国的三年间,当时他共创作了四首声乐曲(均以英文诗为歌词)、十首器乐曲(多数为复调性的钢琴作品和管弦乐《怀旧》,该作品现在有些出版物又题名《怀旧曲》,这两种题名只是不同的翻译所致,其原名作者所用的是英语“In Memorian”)。他的早期创作大多带有习作的性质,特别是对复调技术的掌握。

黄自回国后,由于教学繁忙,音乐创作为数不多。同时,由于当时我国还不具备自己的管弦乐队等客观原因,他回国后的创作几乎都是声乐作品。合唱作品在黄自的声乐创作中占有比较重要的地位,除了他的清唱剧《长恨歌》外,代表性的作品有:混声四部合唱《抗敌歌》(1931年)、《旗正飘飘》(1932年),以及无伴奏男声四部合唱《目莲救母》(1929年)等。《抗敌歌》写于“九一八事变”后不久,原名《抗日歌》,由黄自自己作词作曲。该曲正式发表时由韦翰章加了第二段歌词并改现名(因当时的政府当局曾明令不准在出版物中公开提“抗日”);《旗正飘飘》(韦翰章词)写于“一·二八事变”之后。这两部合唱曲的音乐均充满扣人心弦的力量和雄伟慷慨的气势,鲜明地体现了当时群众(也包括作者自己)发自内心的爱国热情。这两部合唱曲均有严密而富于层次的结构布局,并对合唱的配置做了较好的对位化处理,取得了很好的合唱效果。黄自的这些作品不仅在我国音乐生活中长久保持其艺术生命力,还对后来贺绿汀、江定仙、夏之秋等同类作品有深远的影响。

谱 04－06 《旗正飘飘》的末段开始部分　　乐 04－05 《旗正飘飘》



艺术歌曲是黄自歌曲创作中影响较大的一个方面，他较早重视选取我国古诗词作为题材，为中学生谱写艺术性独唱曲，先后创作了《南乡子》（[宋]辛弃疾词）、《点绛唇》（[宋]王灼词）、《花非花》（[唐]白居易词）、《卜算子》（[宋]苏轼词）等。这些歌曲大多篇幅不长、技法简练、结构严谨、形象鲜明，能较好地体现原诗所要求的意境和感情。如《南乡子》的音乐，自始至终充满沉雄慷慨的气势和扣人心弦的爱国情愫。

谱 04－07 《南乡子》　乐 04－06 《南乡子》





《点绛唇》的音乐，充满开阔的浪漫气息和对美好生活的炽热追求；《花非花》的音乐，完全以素雅的笔调刻画出优美、深情、细腻的如梦般的意境；而《卜算子》的音乐，突出勾画了一种中国式的恬淡、幽静的诗情和新颖、古朴的色彩。

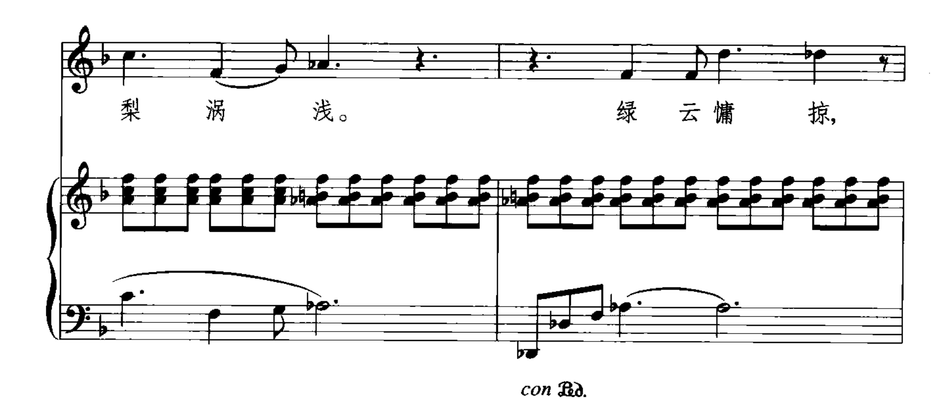
谱 04－08 《点绛唇》(前段)　乐 04－07 《点绛唇》





黄自为音乐会演唱创作的艺术性独唱曲有：《春思曲》(韦翰章词)、《思乡》(韦翰章词)及《玫瑰三愿》(龙七词)。在这三首作品中，作曲家在艺术构思上进行了精心的设计，有意识注意发挥声乐演唱的技巧，并充分注意通过钢琴与声乐的合作来进行形象的刻画和意境的渲染。同时，三首作品各有独自的艺术个性和不同意境，旋律优美、形象生动、感情细腻，色彩变化鲜明而丰富。黄自为电影故事片《天伦》所写的主题歌《天伦歌》，也是当时颇有影响的、篇幅较大的、音乐语言比较亲切动听的独唱歌曲(在其末段加入了合唱的伴唱)。因此，它们一直也是我国歌唱家所喜爱的保留曲目。

谱 04-09 《春思曲》后半部分　乐 04-08 《春思曲》




rit.
懒 贴 花
rit.
piu mosso
钿。 小 楼 独 倚; 怕 睹 陌 头 杨
piu mosso
una corda
柳, 分 色 上 帘 边, 更
tre corda
妒 煞 无 知 双 燕, 吱 吱 语 过 画 栏
rit.
rit.



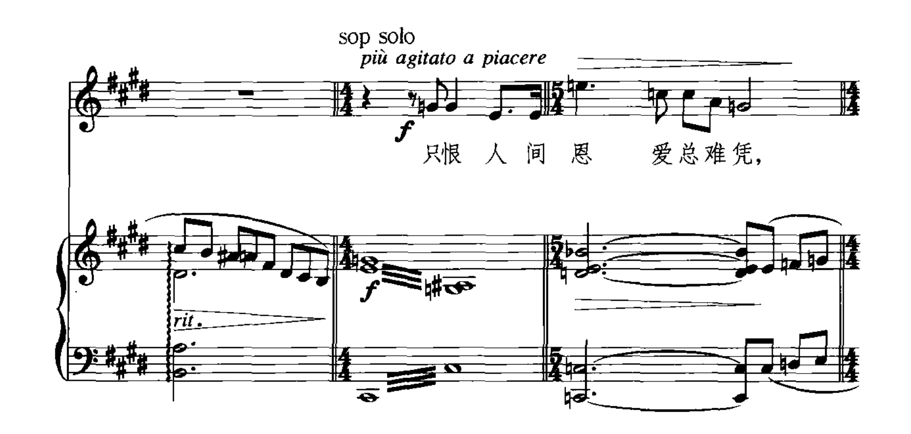
在黄自所创作的学生歌曲中，比较有影响的有：《西风的话》、《雨后西湖》、《燕语》、《本事》、《睡狮》、《秋郊乐》、《踏雪寻梅》等。这些作品大多是他为编撰《复兴初级中学教科书》而创作的，最初也是在这套教材中发表的。在这类作品中，黄自既充分重视结合少年儿童的生理和心理特点，力求做到旋律优美流畅、形象生动鲜明、易于理解、易于传唱，同时在艺术上又决不马虎轻率。

├乐 04－09 《本事》(合唱)┤

清唱剧《长恨歌》是黄自创作的唯一的大型声乐套曲，由韦翰章作词，是应当时音专合唱课要求“提供一些中国的大型合唱曲”而写的。作品内容主要反映唐明皇李隆基与贵妃杨玉环的爱情悲剧，同时在部分章节中适当批判了李隆基“只爱美人醇酒不爱江山”的思想。此套曲共分十个乐章，黄自生前仅完成了其中的七个乐章（即第一、二、三、五、六、八、十乐章）。就在这七个乐章中既有对主要人物(唐明皇与杨贵妃)的形象塑造和内心情感抒发(第二、六、十乐章)，又有对不同场面的情境描绘(第一、三、五、八乐章)；各乐章的音乐主题，均各有自己独特、生动的形象；所有乐章的音乐设计，既有各自合理的逻辑布局，又有符合整个作品从爱情幸福一步步走向生离死别悲剧的统一安排；各个乐章之间音乐的情感和色彩的对比鲜明，并充分、有效地运用了各种不同特色的合唱配置。为了抒发剧中人物形象内心情感的细致变化，作曲者也恰当地运用了富于戏剧性的、接近歌剧咏叙调的写法。如第二乐章“七月七日长生殿”，作者把两位主人公充满爱情又各有不同的细微内心情感，与相应宁静的场景和幸福气氛的描绘结合在一起，给人以情景交融、扣人心弦的深刻印象。

├谱 04－10 清唱剧《长恨歌》之二“七月七日长生殿”(中、后段)┤

├乐 04－10 清唱剧《长恨歌》之二“七月七日长生殿”┤




a tempo
如 今专 宠 多 荣 幸! 怕 红 颜
a tempo
p
老 去, 怕 红 颜老 去, 却似秋 风 团 扇
mf
rit.
calmato
冷。
baritone solo
仙 偶 纵长 生, 那 似 尘 缘 胜?



a piacere
mf
p
问他一年一度相逢，争似朝朝暮暮。我和
a tempo molto espressivo
举首对双星，
卿！
举首对
f
rit.
海誓山盟：在
双星，海誓山


f a tempo
天 愿 作比 翼 鸟，
f
盟： 在地 愿 为
f a tempo
mp
两家恰似形 和
mp
连 理 枝。 两家恰似形 和
mp
f
影， 世 世 生
f
影， 世 世 生

ff

生。

ff

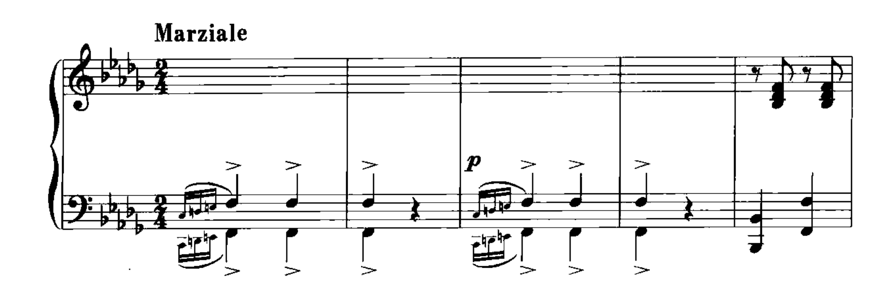
生。

ff *p*

pp *morendo* *ppp*

├ 谱 04－11　清唱剧《长恨歌》之三“渔阳鞞鼓动地来”开始部分 ┤

├ 乐 04－11　清唱剧《长恨歌》之三“渔阳鞞鼓动地来” ┤





在着重不同场面描绘的几个乐章的音乐刻画，不仅注意情与景的结合和各具特色的性格与气氛，也适当渗入了作者的情感。第八乐章“山在虚无缥缈间”，作者还有意识吸收了我国古代歌曲“清平调”的音调，创造性运用了具有我国民族特色的复调技法，使乐章的音乐具有清新、古朴、深邃的风格。

♪谱 04－12　清唱剧《长恨歌》之八"山在虚无缥缈间"开始部分

乐 04－12　清唱剧《长恨歌》之八"山在虚无缥缈间"







总的讲，黄自的音乐作品曲调流畅优美，形象生动鲜明，技法运用细致周密，乐曲结构简洁严谨，并十分注意歌词语言与曲调展开、声乐演唱与钢琴伴奏的高度结合。同时在一部分作品里，他也有意识对多声结合的民族风格做审慎的探索。正是这些才使他的创作能够给予当时他的学生（如“四大弟子”以及林声翕、夏之秋等）和我国专业音乐界以很大的影响。但是，黄自多数作品中所反映的生活和思想感情，同当时矛盾日趋尖锐的时代和广大群众如火如荼的斗争，还存在一定的距离。他的作品的音乐风格，大多偏于严谨、内秀、精致、典雅，缺乏强烈的激情和鲜明的时代气息。

二、其他学院音乐家及其创作

30年代与黄自一起在学院工作的音乐家中还有不少也参与有关音乐创作的活动，其中影响较大的有：青主、应尚能、周淑安、李惟宁、马思聪（详见第六章）、江文也（详见第六章）陈洪、何安东等。作为黄自的学生辈，则以陈田鹤、贺绿汀（详见第五章）、刘雪庵、江定仙等在当时的乐坛开始崭露头角。

1. 陈洪（1907—2002），广东海丰人。1927年留学法国学习小提琴及理论作曲，1930年回国。曾与马思聪共同在广州创办广州音乐院；先

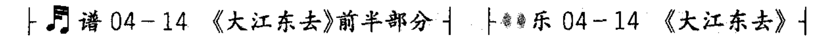
后任其副院长、代理院长等职。1937 年调任上海国立音专教务主任、教授。在“九一八事变”后，他曾以爱国歌曲《冲锋号》及《上前线》表现了他力主抗日救亡的爱国主张，引起极大的社会反响。

谱 04－13 《冲锋号》开始部分　　乐 04－13 《冲锋号》





2. 青主（参见第135页脚注②）早在1920年根据宋代苏轼的名作《大江东去》所谱写的同名艺术歌曲，是我国近代最早的古诗词艺术歌曲。为了生动表现原诗中“赤壁之战”古战场的壮丽形象和诗人触景生发的丰富爱国深情，作者运用富于戏剧性朗诵与抒情性咏叹相结合的音调，并配以新颖大胆的和声和非常钢琴化的伴奏，以此塑造出气势磅礴又意境深远的音乐形象。作品的成功体现了作曲家的杰出的创作才能和个性化的创新精神。






pp
cresc.
sf
ben marcato
故垒 西边， 人道 是 三国周郎 赤 壁。
furioso
piu mosso
pp
f
ff
p a tempo
乱石 穿空，
rall.
molto rall
dim p com espressione
pp
pp a tempo



在20年代末，青主又为宋代诗人李之仪的诗《我住长江头》创作了一首引人注目的同名艺术歌曲。这首歌曲以情景交融的手法表现了主人公朴素又强烈的深情，旋律优美通畅并富于鲜明的民族风味。钢琴织体成功地提示了源源长江水的深远和主人公内心奔腾起伏、一泻千里的强烈感情。从字面上看仿佛是一首优秀的爱情歌曲，其实是作曲家抒发的他对1927年在国民党“清党”中所牺牲或失踪的同志的追忆，以及他自己对中国民主革命的忠贞情怀。

谱04－15 《我住长江头》后半部分 乐04－15 《我住长江头》





1929年青主在国立音专从事音乐编辑工作期间，也参与了一定的音乐创作活动，如独唱歌曲《红满枝》(冯延己词)，以及他自己作词作曲的《我劝你》、《在叫花婆的怀中》等。

3.华丽丝(E.Valesby)，早年曾在德国莱比锡音乐学院学习，后与青主结婚，从20年代就随青主旅居中国的广州等地。1929年青主入上海国立音乐院后，她也在那里任教(主要是钢琴和声乐)。受青主影响，她在教学之余对从事中国歌曲创作的热情也很高。她的一些作品还曾

作为当时的声乐曲目在音乐会上演出。后来她与青主离异后即离开中国，留下一女儿廖玉玑（她30年代后期曾在上海工部局乐队内任小提琴演奏员，40年代在国立上海音乐专科学校内任教）。华丽丝的作品主要有：《浪淘沙》（李后主词）、《并刀如水》（周邦彦词）、《桃花路》（高深甫词）、《喜只喜的今宵夜》（词取自《白雪遗音》）、《易水的送别》（青主词）等。作为一个外国音乐家能创作出如此众多的中国古诗词歌曲，这在当时是罕见的。她的这些歌曲创作显然也与青主一样，企图创造一种新的风格。

├ 谱04－16 《喜只喜的今宵夜》前半部分 ┤ ├ 乐04－16 《喜只喜的今宵夜》┤

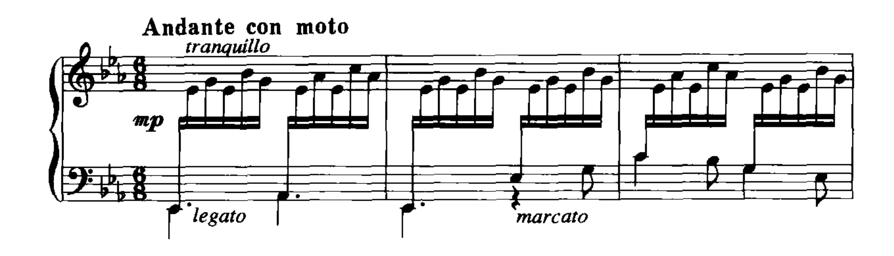



听 了 听， 鼓 打 三 更 交 半夜，
p a tempo
月 照 纱 窗，
rit.
p a tempo
f
p
影 儿 西 斜。恨不能 双手托住
f ten.
p
f rit.
天边月。怨老天， 为何闰月 不闰夜？
f rit.
ritard.

4. 应尚能与周淑安，均是早年留学美国的声乐家，20年代后同在国立音专任教，但他们均对音乐创作表现出浓厚的兴趣，写出了一定数量的作品。应尚能的创作主要以艺术歌曲为主，代表作有：《吊吴淞》、《国殇》、《无衣》、《请告诉我》（合唱曲，闻一多词）和学校歌曲《燕语》等。他的音乐带有明显的浪漫主义的气质和一定的民族风格，并且非常注意发挥钢琴伴奏与声乐旋律共同塑造形象的作用。周淑安的创作主要以艺术歌曲和少儿歌曲为主，代表性的作品有：独唱曲《乐观》、《纺纱歌》、《安眠歌》、《坚劲歌》、《关不住了》等；儿童歌曲《早晨歌》、《小老鼠》、《天地宽》等。1932年她曾将自己创作的五十四首儿童歌曲收编在《儿童歌曲集》（共四册）公开出版，1935年她又将自己创作的十二首艺术歌曲分别收编在《抒情歌曲集》、《恋歌集》中，作为音专的系列丛书公开出版。

5. 李惟宁，早年曾在北京清华学校及北大音乐传习所等接受音乐教育，30年代初先后在法国、奥地利深造（钢琴及理论作曲）并开始进行一定数量的音乐创作。1934年回国后主要在国立音专从事理论作曲的教学，同时发表了他的主要代表作。如抒情独唱曲《偶然》（徐志摩词），抒情性合唱曲《夜思》（李白词）、《渔父词》，以及《玉门出塞》（罗家伦词）等。这些作品分别收入他的《独唱歌曲集》和《抒情合唱曲集》（1937年由商务印书馆出版）。他的创作数量不多，音乐风格清新，钢琴伴奏富于特色，与黄自等人的作品相比，独树一帜。冼星海曾在评述30年代我国音乐创作时，对他的创作给以较高的评价。他在北京时期所创作的成名作独唱曲《偶然》，也是他一生创作中最脍炙人口的代表作。他的合唱曲《夜思》、《玉门出塞》，也以其独特的风格和音乐织体给人留下难忘的印象。

谱 04－17 《偶然》前半部分　乐 04－17 《偶然》





6. 陈田鹤，原名启东，1911年12月8日出生于浙江省永嘉县。1927年中学毕业后曾在当时的国民革命军第十七路军内当过准尉司书，翌年就离职。1928年9月入温州私立艺术学院学习理论作曲及钢琴，翌年秋入私立上海美专音乐组学习，1930年秋入上海国立音专作曲选科，随黄自学习作曲。1936年8月任职于山东省立剧院。抗战爆发后，长期在重庆国立音乐院任教。中华人民共和国成立以后，主要在北京中央实验歌剧院从事作曲。1955年10月23日病逝于北京，享年四十四岁。

图 04－04



图 04－04 陈田鹤头像(陈田鹤子女提供)

陈田鹤的音乐创作主要受其业师黄自的影响比较明显，侧重于抒情性艺术歌曲的创作，代表性的作品有：《春归何处》（[宋] 黄庭坚词）、《枫桥夜泊》（[唐]张继词）、《江城子》（[宋]秦观词）、《牧歌》（郭沫若词）、《给》（陈庆之词）、《望月》（徐敬蘅词）、《山中》（徐志摩词）、《秋天的

梦》(戴望舒词)、《回忆》(廖辅叔词)等。他的音乐优美深情、笔法简练，和声处理有独到之处，钢琴织体灵活多样、富于个性，是黄自这方面创作的最好的继承人。

谱 04－18 《江城子》 乐 04－18 《江城子》





此外，他还创作了相当数量的、各种形式的抗日音乐作品。代表性的作品有：齐唱曲《巷战歌》(方之中词)、女声独唱《制寒衣》(流云词)、二部合唱《兵农对》(卢冀野词)，以及戏剧配乐《桃花源》(阿英编剧)等。尤其以其《巷战歌》的音乐，充分体现了作者的精湛生动的艺术技巧和独特的个性。

谱 04－19 《巷战歌》前半部分 乐 04－19 《巷战歌》





陈田鹤也是当时国立音专中比较重视创作儿童歌曲的作曲家，代表性的歌曲有:《米色白》、《采莲谣》、《植树节》、《蚂蚁》，以及根据安徒生童话改编的表演剧《皇帝的新衣》(廖辅叔词、钱光毅编剧)等。陈田鹤器乐作品写得不多，影响较大的有:钢琴曲《序曲》(此曲在 1934 年齐尔品所举办的“征求有中国风味的钢琴曲”中也曾获二等奖)、《血债》(1940 年)，根据京剧同名曲牌所写的管弦乐《夜深沉》(1938 年)，舞蹈音乐《荷花舞》、《采茶灯》、《剑舞》(1953 年)，以及根据同名古琴曲改编的管弦乐《广陵散》(1955 年)等。

7. 刘雪庵，原名廷玳，又名晏如，笔名晏青，1905 年 11 月 7 日出生于四川省铜梁县。小学毕业不久即因贫辍学。1922 年任铜梁县立高等小学音乐教员。1924 年入私立成都美专学习音乐。1926 年任教于铜梁养正中学（后任校长）。1929 年初入上海中华艺术大学。1930 年秋入上海国立音专，主修理论作曲，师承黄自等。1936 年基本结束音专的学业后，任上海艺华影片公司特约作曲。抗战爆发后，积极从事抗日歌曲的创作，并独立创办抗日音乐刊物《战歌》。40 代后，先后在重庆国立音乐院及国立社会教育学院任教。中华人民共和国成立后，先后在江苏师范学院、华东师范大学、北京艺术师范学院、中国音乐学院等单位任教。1985 年 3 月 15 日病逝于北京。

图 04－05



图 04－05 刘雪庵头像（刘雪庵子女提供）

刘雪庵的主要创作领域也是声乐创作，以其电影音乐和抗日歌曲具有较大的社会影响。他的创作数量和题材内容都比陈田鹤、江定仙多

而宽。一般讲，他的音乐语言以抒情流畅见长，创作风格大多亲切温柔、平易近人，题材内容比较贴近现实生活、比较接近一般群众，但其艺术质量则存在一定高低不平、优拙交错的现象。在黄自的影响下，他也创作了一些较好的古诗词艺术歌曲，如《枫桥夜泊》（[唐]张继词）、《春夜洛城闻笛》（[唐]李白词）、《红豆词》（[清]曹雪芹词），和以现代诗词为题材的抒情性独唱曲，如《飘零的落花》（自作词）、《追寻》（许建吾词）等。抗日歌曲类的作品有直接受“七七事变”影响而创作的《流亡三部曲》的第二、第三曲（《出发》、《前线去》），《长城谣》（潘孑农词），以及为电影《孤岛天堂》所写的主题歌等。





无 情手，未随流 水转 堕风尘。
莫 怀薄 幸 惹 伤 心， 落 花无 主任飘 零。可怜
rall
鸿 鱼望 断 无 踪影，向 谁 去呜咽诉不
rall
平。
p
a tempo
p


想
乍 辞枝头 别 恨新， 和 风和泪舞
盈 盈。堪叹时 人未 解 侬 心苦， 翻笑
红 雨落 纷 纷。 愿 逐洪 流



注：作于1935年，选自《刘雪庵四歌曲》（上海商务印书馆出版，约1936年）。

谱 04－21 《长城谣》 乐 04－21 《长城谣》




高 粱 肥 大 豆香， 遍地黄金少 遭
大 家 拼 命 打 回去， 哪怕倭奴逞 豪
mf
殃。 自 从 大 难 平 地起，
强。 万 里 长 城 万 里长，
mp
cresc.
f
1.
奸 淫 掳 掠 苦 难 当， 苦 难 当
长 城 外 面是 故 乡，
f
奔 他方， 骨肉离散父 母 丧。

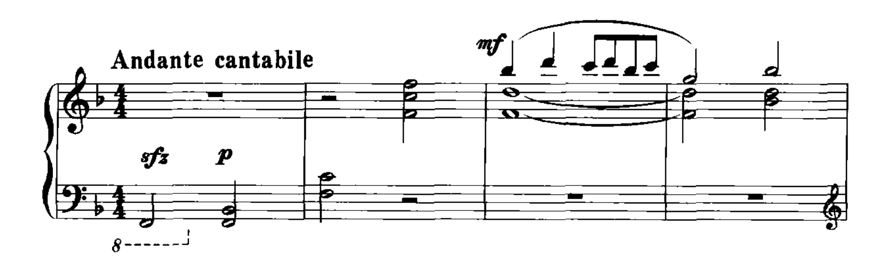




刘雪庵的钢琴音乐作品有：1934年创作并得到齐尔品较高评价的《中国组曲》，和40年代以我国传统琵琶曲为题材所写的《南来雁》等。尤其是前者，无论就其作品的钢琴化和音乐语言的民族化方面都较之同时期的中国钢琴创作有新的进展。另外，40年代，郭沫若的著名话剧《屈原》在重庆公演时，其配乐就是由刘雪庵谱写的。

谱 04－22 钢琴曲《西楼怀远》(《中国组曲》第三曲)

乐 04－22 钢琴曲《少年中国进行曲》(《中国组曲》终曲)



8．江定仙（1912—2000），1912年11月10日出生于湖北省武汉市。1928年先后在上海艺术大学及上海美专音乐系学习，1930年入上海国立音专，受教于黄自（作曲）、查哈罗夫（钢琴）。1934年在陕西省教育厅任编辑，1936年在上海话剧团任乐队指挥、钢琴伴奏等。抗战期间，先后任《乐风》月刊编辑、国立音乐院作曲组主任等。中华人民共和国成立后，长期在中央音乐学院作曲系任教，并兼任该系主任。1961年任中央音乐学院副院长。1984年后退休，2000年12月23日病逝于北京。

图 04－06



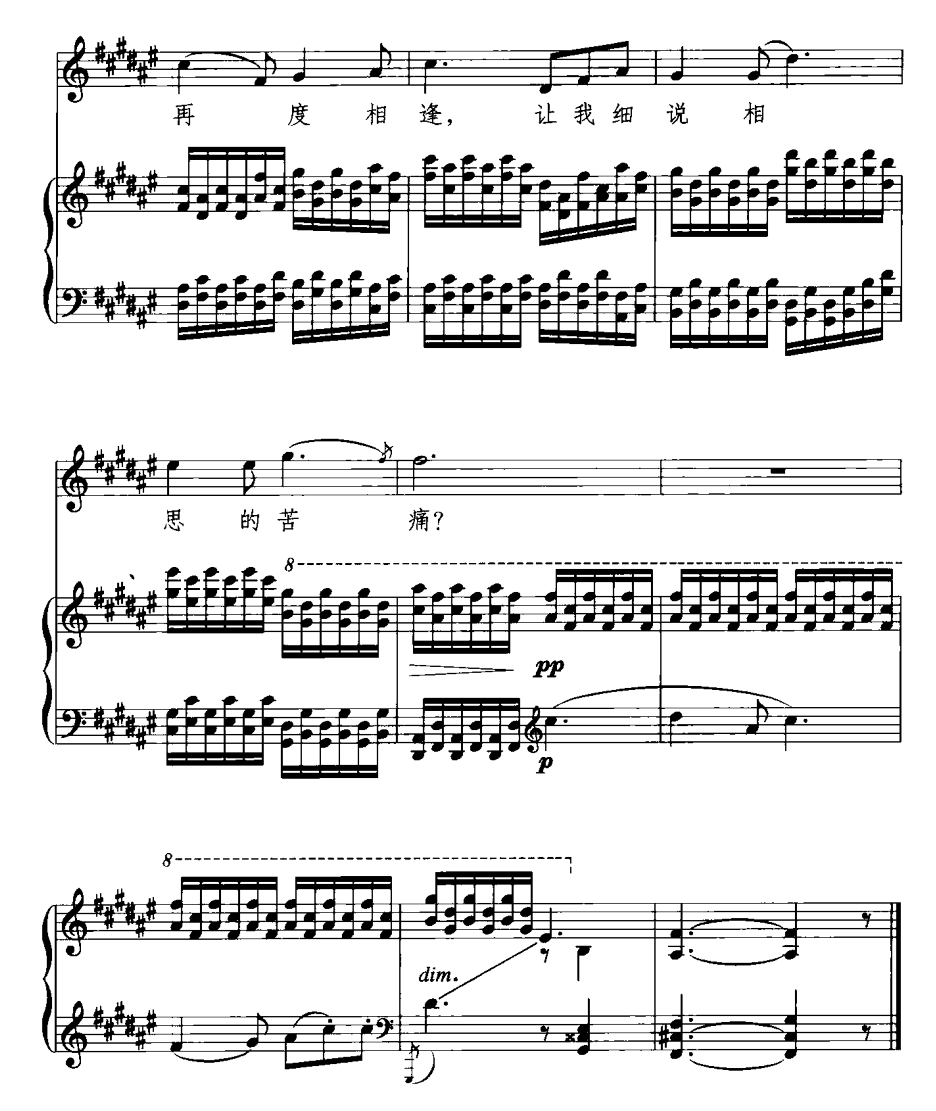
图04－06 江定仙像（《江定仙作品集》封面，中央音乐学院学报社）

江定仙的早期音乐创作主要也是集中在声

乐创作领域，主要代表作有：艺术歌曲《恋歌》、《静境》、《岁月悠悠》，女声合唱《春晚》等。1934年在齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”中，他的《摇篮曲》也获得了二等奖。他的作品数量不多，风格一般均认为具有较浓厚的学者风味，即对情感的抒发服从于对技法精湛、结构严谨的要求。

谱 04-23 《静境》后半部分　　乐 04-23 《静境》





抗日战争前后，他也创作了一些群众性的抗日歌曲，其中影响较大的有：齐唱《打杀汉奸》、合唱《为了祖国的缘故》等。40年代，他的作品主要有艺术歌曲《浪》、《树》、《小马》，以及合唱《呦呦鹿鸣》等。中华人民共和国成立后，他的创作范围有比较明显的扩大，先后创作了管弦乐《烟波江上》、《沧桑》，电影音乐《早春二月》，以及相当数量的民歌改编钢琴曲。

此外，程懋筠的《中国国民党党歌》（这首作品创作于1929年，该歌曲是根据孙中山的“黄埔训词”谱写的），于1936年后改定为《中华民国代国歌》、1943年又定为《中华民国国歌》。因此，这首歌在“国统

区"城市音乐生活中曾有相当大的政治影响，并一直延续到中华人民共和国成立后的台湾地区。

第五节 "左翼"音乐运动及聂耳、吕骥等人的音乐创作

一、左翼音乐运动的开展

1927年"四·一二事变"后，白色恐怖几乎笼罩所有中国的大小城市，革命运动被迫暂时全面退却。政治形势的突变，影响到城市文化生活也相应发生了剧变，国民党反动派猖狂发动了"军事"与"文化"的两个"围剿"，鸳鸯蝴蝶派文学重新抬头，外国歌舞电影大量进口，以黎锦晖"明月歌舞剧社"为代表的各种歌舞团体应运而生，《毛毛雨》、《桃花江》、《特别快车》等娱乐性歌舞音乐迷漫全国各大中城市。

与此同时，许多原来参与实际革命斗争的文化工作者（如郭沫若、茅盾等）被迫从斗争前线撤退到上海、北平、武汉等地租界和国外，文艺思想战线出现了一时的迷茫混乱。中国共产党中央为了团结这批革命的文化力量，为了重新开辟白区的革命文化工作，以及反击反动派所进行的"文化围剿"，于1930年3月2日首先在上海正式成立了"中国左翼作家联盟"（简称"左联"）。"左联"通过自己的理论纲领和组织纲领，在我国新文学发展史上第一次旗帜鲜明地树起了无产阶级革命文学的大旗。他们以马克思主义文艺理论为指导，以工农劳动大众的解放为目标，热情开创了中国的无产阶级文学运动。"左联"的成立，给予当时我国文化界中的一切进步力量以极大的鼓舞。继"左联"之后，先后很快又成立了"中国左翼戏剧家联盟"（简称"剧联"）等八个左翼文化组织，并统一在中国共产党的"左翼文化工作者总同盟"（简称"文总"）的领导下。同时，在北平、武汉等城市也陆续开展了类似的建立左翼文化组织的活动。自此以后，在我国近代文化史上，标志着我国"五四"以来的新文化运动又进入了一个新的发展阶段。

以"左联"为首的革命文化战线建立后，曾开展了关于文艺大众化的讨论和关于社会主义现实主义的讨论等。"左联"还热情地介绍马克思列宁主义的文艺理论和苏联革命文艺的成就，如在1932年9月出版的周起应（即周扬）翻译的《苏联的音乐》（美国，佛里门著），就对苏联社会主义革命音乐的发展和意义做了全面系统的介绍，在其"译后记"中，还向中国音乐家发出要创造具有无产阶级的内容和民族的形式的新音乐的号召。另外，在郑导乐（即沙梅）和谢韵心（即章泯）所编的《音

乐与戏剧》中也较早提出了如何建设革命音乐事业的问题。

"九一八"和"一·二八"的炮火,震动了全国各阶层的人民群众,掀起了一浪高一浪的群众性救亡运动。这为迅速建立左翼音乐组织、开展革命音乐运动提出了新的要求。于是在1933年春,田汉、安娥、任光、聂耳、张曙等首先在上海成立了名为"苏联之友社"的音乐小组(又名"中苏音乐学会"或"中国新兴音乐研究会")等组织。1934年前后,萧声(萧之亮)、聂耳、任光、张曙、吕骥、安娥、王芝泉(王为一)等人又在上海的左翼"剧联"内成立了一个"音乐小组"(关于这个组织的情况,有关当事人的回忆还有一些不相一致的疑点,确切情况还待进一步查证)。此外,在1932年秋,王旦东、李元庆[①]、黎国荃等人在北平也曾一度筹组过左翼音乐工作者联合会等组织,但未见其实际工作的开展。

尽管当时这些组织的规模都很小,但他们都自觉地以"左联"的纲领作为自己开展工作的指导,并且在组织上接受共产党的领导。最先,他们的活动是进行有关革命音乐理论的学习,以及展开对革命群众歌曲创作的研习。同时,在组织的帮助下曾参与进步电影和戏剧的配乐等活动。到1933年以后,通过《母性之光》、《渔光曲》、《桃李劫》、《大路》、《新女性》、《风云儿女》、《逃亡》等进步电影的放映,以及舞台剧《扬子江暴风雨》,话剧《回春之曲》,活报剧《放下你的鞭子》、《洪水》、《复活》等的演出,他们创作的许多群众歌曲和抒情歌曲受到了社会舆论的支持,产生了极其广泛的群众影响。这些左翼音乐的传播,也给予当时泛滥成灾的商业性庸俗歌舞音乐以有力的抵制。

二、聂耳及其音乐创作

聂耳(1912—1935),原名守信,号子义(或紫艺),原籍云南玉溪,1912年2月15日出生于云南省昆明市。"聂耳"是他到上海文艺界后所用的笔名。1918年上小学,开始显露出对音乐的兴趣和才能。1925年入云南第一联合中学,就积极参加进步的学生运动,热情阅读进步文艺及理论著作。1928年秋,他加入了共产主义青年

---

①李元庆(1914—1979),曾用名李健、方矢等。出生于北京。1930年与1933年两次考入杭州国立艺术专科学校学习钢琴和大提琴,1935年后在南昌"江西省推行音乐教育委员会"管弦乐队任演奏员,1937年在济南山东省立剧院任教。1940年在重庆入中华交响乐团,1941年到延安,在鲁迅艺术学院音乐系任教。1945年冬任华北联大音乐系教员。中华人民共和国成立后历任中央音乐学院研究部主任,中国音乐研究所副所长、所长,《音乐研究》副主编等职。几十年来,他为我国音乐教育,特别是民族音乐理论研究事业的建设做出了突出的贡献。

图 04－07



图 04－07　聂耳头像（见《聂耳全集》上卷图页，文化艺术出版社、人民音乐出版社）

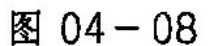


图 04－08



图 04－08　《义勇军进行曲》广告剧照（见《聂耳全集》下卷插图，文化艺术出版社、人民音乐出版社）

团，曾一度离校参加了云南第十六军军长范石生①属下的所谓"学生军"受过一段新兵的训练，并给聂耳留下很大的悔意。1929年5月，他返回昆明后继续在省立第一师范学校学习。1930年7月，为了躲避国民党反动派的搜捕，不得不逃到上海，当了一名"云丰申庄"的店员。同年11月，他由云南老友郑雨笙（即著名学者郑易里）的介绍加入了在

①据云南省委离休干部、前中共云南省建党负责人之一的侯方岳在2004年第三期《党的文献》发表的一文中，指出范石生曾是早期的"同盟会"员，参加过反清的斗争，还与朱德一起参加过蔡锷领导的"反袁"起义，1923年为了保护孙中山曾率军与陈炯明的叛军进行激战并立过军功。1927年蒋介石叛变革命时，他又曾因掩护过朱德率领的"南昌起义"部队而引起了蒋介石对他的极度不满。最后他被蒋介石以"剿共"不力而一再降职，他的部队被解散，他也于1939年3月17日被蒋匪特务所暗杀。当然，这些情况年轻的聂耳当时是完全不了解的。

上海中国共产党领导下的群众组织“反帝大同盟”。1931年4月,因“云丰申庄”倒闭,他考入了黎锦晖领导的“联华歌舞学校”,做一名乐队的练习生。所谓“联华歌舞学校”实际上就是黎锦晖的“明月歌剧社”同联华影业公司签约合作的一个歌舞班。歌舞班的生活丰富了聂耳的生活经验,开阔了他的艺术视野,也使他一度醉心于个人成就和幸福生活的幻想。“九一八事变”、“一·二八事变”的影响,重新启发了他的爱国热情,并直接推动他对提高自己政治觉悟的迫切要求。1932年春,通过田汉,他参加了中国左翼“剧联”,同革命文艺战线取得了组织上的联系。同年7月,他以“黑天使”、“浣玉”等笔名写了一系列论战性的文艺短评(如《黎锦晖的“芭蕉叶上诗”》、《中国歌舞短论》以及《黑天使答黎莉莉女士》等)。在这些短评中他尖锐而又善意地批判了黎锦晖及其歌舞,他的善意批评却引起一些人的反对和责难,致使他不得不毅然自动脱离“明月歌舞剧社”。同年11月,他在组织的帮助下进了联华影片公司一厂工作。1933年,他正式加入了中国共产党,并与张曙、任光、安娥等建立了“苏联之友社”音乐小组、“中国新兴音乐研究会”等革命音乐的组织建设。同时,他也正式开始了自己为左翼电影或戏剧配乐、插曲等进行音乐创作的生涯,先后谱写了《开矿歌》、《饥寒交迫之歌》、《卖报歌》,还有为田汉的舞台剧《扬子江暴风雨》所写的插曲《码头工人》、《苦力歌》(又名《前进歌》),为电影《桃李劫》所写的《毕业歌》,为电影《大路》所写的《大路歌》、《开路先锋》,为电影《飞花村》所写的《牧羊女》、《飞花歌》等。

1935年1月,他重入“联华”影片公司,任二厂音乐部主任。在短短几个月内他又先后为电影《新女性》写了主题歌《新的女性》及五首插曲组成的一部组歌《新女性》,为田汉的话剧《回春之曲》谱写了《告别南洋》、《慰劳歌》、《梅娘曲》、《春回来了》,为电影《逃亡》写了主题歌《逃亡曲》(即《自卫歌》)和插曲《塞外村女》,为电影《凯歌》写了主题歌《打长江》和插曲《采菱歌》(此两曲后没被录用)。同年4月,为了躲避搜捕,他被迫东渡日本,准备绕道欧洲赴苏联去深造。出国前后,他又为电影《风云儿女》写了主题歌《义勇军进行曲》和插曲《铁蹄下的歌女》。同年7月17日,他因游泳不慎,不幸被淹没于日本神奈川县藤泽市的鹄沼海中。

聂耳的创作生活仅只三年不到的时间,但在他开始创作《开矿歌》以前,他已经历了一个较长的思想提高的过程,即由一个小资产阶级的革命的知识分子逐步成为一名共产主义战士的转变。这使他一步步地站在工人阶级的立场上,自觉地以文艺为革命斗争的武器,通过新的音乐语言和形式的创造,来表达人民群众抑止不住的革命热情,坚定不移的斗争意志和他们无穷无尽的潜在力量。

聂耳创作的群众歌曲，以《义勇军进行曲》、《毕业歌》（以上均为田汉词）、《前进歌》（蒲风词）、《自卫歌》（唐纳词）等最突出。这些歌曲鲜明地反映了当时最迫切的主题——人民大众反帝爱国的斗争。聂耳在这些歌曲里以饱满的情感表达了当时中国人民空前高涨的斗争热情，以及他们对反帝斗争充满了胜利的希望和信心。

谱 04－24 《毕业歌》　乐 04－24 《毕业歌》



其次，像《大路歌》（田汉词）、《开路先锋》（孙师毅词）、《码头工人》（百灵词）、《打长江》（田汉词）等歌曲，深刻揭示了当时处在帝国主义和国内反动统治双重压迫下的我国无产阶级劳动群众的被压迫的痛苦，他们内心强烈的愤怒和仇恨，以及他们迫切要求反抗的意志和力量。聂耳这些歌曲的音乐性格沉着有力、坚毅乐观。在聂耳这些歌曲的音乐中，中国的无产阶级已经不再是一群消极的被压迫者，而是肩负着推动中国革命斗争从失败走向胜利和创造新社会的先锋。在我国近代音乐发展史中，能这样准确而又深刻地反映我国工人阶级形象的作曲家，聂耳是第一个人，直到今天，他的这些作品仍然不失其深刻感人的光彩。

谱 04－25 《大路歌》　乐 04－25 《大路歌》



在抒情歌曲方面，以《铁蹄下的歌女》(许幸之词)、《塞外村女》(唐纳词)、《梅娘曲》(田汉词)、《飞花歌》(孙师毅词)等最突出。歌曲所反映的题材内容，大多数也是当时被压迫、被剥削的人民的痛苦生活，以及他们的思想感情。如《铁蹄下的歌女》这首歌曲，聂耳以深厚的阶级感情为这样一个被旧社会所损害的、被人们所践视的女性发出了沉痛的控诉，同时，他又揭示出这个女性内心所蕴藏的崇高爱国热情。整个歌曲的音乐是悲痛的、深情的，但又富于强烈的戏剧性。这是我国30年代在“三座大山”压迫下，一个受尽生活折磨的、善良的中国妇女的典型写照。



在《塞外村女》的音乐中，透发着一种比较单纯朴素的民间风格和深情而含蓄的性格，因为这里所刻画的只是一个普通的农村少女。在《梅娘曲》里所突出的则是一种富于热情的南国女青年的性格，作者通过三段歌词结束的不同，对音乐做了相应的变化处理，一步步表现出剧中女主人公当时不断增加的内心惆怅和隐痛的感情。这种细致的情感变化，生动反映了这位充满了爱情理想的少女在当时的种种复杂心理。类似的以妇女为题材所创作的作品还有《飞花歌》、《饥寒交迫之歌》、《走出摄影场》等，也都各自体现了它们不同的形象和风格。由此可见，聂耳对于这些不同的被压迫阶层人民的生活以及对她们内心世界的洞察和体验，是非常深刻而准确的；聂耳对这些互不相同的形象的音乐刻画，也是非常细致和生动的。

人们往往以为聂耳仅只写了一首儿童歌曲《卖报歌》，从而对这唯一的儿童歌曲写得那么成功感到非常惊讶。其实聂耳除此之外还先后创作了《卖报之声》、《小野猫》、《牧羊女》、《雪花飞》、《小工人》等。聂耳是非常喜爱少年儿童的一位艺术家，在他 1931 年 12 月 6 日的日记中曾这样说："我欢喜与小孩在一块玩，这是我的特性。我爱小孩甚过于爱我的爱人。因为他们是纯净而天真，随事没有虚伪地说和做。他们是世界上最值得爱的人们。"天真、开朗、活泼、真诚，富于形象性和接近于口语化，是聂耳一些儿童歌曲音乐的共同特点。但它们也还有各自的个性。《小野猫》突出的是其天真、活泼的稚气和比较富于形象性的描绘；《小工人》突出了它的爽朗朴实、略带诙谐的特点；而《卖报歌》则更突出其朝气蓬勃的乐观性格。在另一些歌曲（如《雪花飞》、《牧羊女》、《卖报之声》）中聂耳则突出了较流畅、优美、抒情。尤其是《雪花飞》可说是聂耳这一类儿童歌曲中的一首突出的代表作。附带说一点，从聂耳的儿童歌曲创作中可以看出，他得益于黎锦晖儿童歌舞音乐的影响是比较明显的。

聂耳在创作中很重视音乐的民族风格和丰富的艺术形式的创造和发展。他对这些问题的探讨总是以深刻反映现实和密切与群众相结合作为出发点，如《大路歌》、《打长江》等劳动歌曲，就是吸取了号子的音调加以发展的；《塞外村女》、《飞花歌》等则是吸取了山歌、小调的音调加以发展的；《毕业歌》、《义勇军进行曲》等刻画斗争中的知识青年和革命群众，则大胆地吸取外国革命音乐的因素；而像《码头工人》、《新女性》等工人形象的歌曲音调，则是从他自己直接的生活体验中概括、提炼和创造出来的。





在音乐创作中，无论是对民间音乐或者是对外国音乐，聂耳从不采取简单的生搬硬套的态度，而是根据歌曲内容的需要，创造性地吸取其中某些音调上的、形式上的因素，加以重新创作和发展。特别是他善于概括当时人民群众在革命斗争中富于典型意义的呻吟、愤怒、呐喊等语调的特点，给予艺术的处理，从而形成具有独特个性的，也是这个时代所特有的坚强、有力、短促的旋律和节奏。他的歌曲不仅具有民族的和大众的特点，而且在主题形象的展开和层次紧密结构的逻辑性上，也是当时极富创造性的艺术品。《义勇军进行曲》后来被公认是当时中国最优秀的战歌，一再被推定为中华人民共和国国歌的事实充分证实了这一点。

为了适应当时充满革命激情和战斗号召的革命诗歌的需要，聂耳在相当一些战斗性的歌曲创作中，大胆地突破了传统的、方整性的歌曲结构原则，创造性地探索了新的歌曲结构原则："以短小的动机或乐句作为基础，加以一贯发展的原则。"因此，他的歌曲形式简练精当，特别富于动力和节奏感、特别富于内在的紧张性和统一性，如《毕业歌》、《义勇军进行曲》、《大路歌》等都是。

聂耳也曾对发展民乐合奏事业和民乐合奏创作做出自己的贡献。经他的建议在百代公司成立了一个职业性的"森森国乐团"，并以此推动了新的民乐合奏创作的试探，如《翠湖春晓》、《金蛇狂舞》等六首作品就是他为此目的而创编的（后来任光的《彩云追月》，黄贻钧的《花好月圆》也是为了这个团体而写的）。

1935 年 1 月 6 日，他又以“王达平”为名在《申报》上发表了综合性的音乐评论《一年来之中国音乐》。在这篇文章中，他热情地肯定了从《渔光曲》以来的一系列革命歌曲，并且明确地指出：正是这些音乐的产生，预示了中国音乐的光明前途。他坚信：“新音乐的新芽将不断生长，而流行的俗曲已不可避免地快要走到末路上去了。”

综上所述，聂耳不仅在创作的方向和方法上是一位坚定的革命者，而且在艺术形象和艺术形式的创造上也是一位大胆的革新者。虽然由于他生命短促所留下的作品数量不多，但这些作品大多数都是他在艺术道路上长期摸索、积累的结晶，具有他自己所特有的风格特色和它们各自的独特个性。聂耳通过自己的创作体现了我国革命音乐的正确方向，并且初步解决了音乐如何为无产阶级政治服务，如何与广大群众相结合，如何创造各被压迫阶层的典型形象，以及如何创造性地继承传统、借鉴外国来发展中国的新的民族音乐等问题。聂耳以自己的天才和努力，完成了他的历史使命——为我国“左翼音乐运动”的开展和为我国人民大众的革命音乐的成长，树立了一面光辉的旗帜。

三、救亡歌咏运动的开展及吕骥、张曙等人的音乐创作

1.1934 年全国范围救亡抗日的斗争一天天走向高潮，为了进一步加强群众性爱国运动的发展，1935 年 5 月左翼音乐工作者就开始着手组织了“业余合唱团”(有些记载也有称之为“业余歌咏团”的。这个团体的最初组织者听说是聂耳，但实际是由吕骥、沙梅具体领导的。它的规模并不大，多数成员是当时进步的电影、戏剧工作者，并具有一定的业务水平。其中有些成员还领导或联系其他群众性的歌咏组织，因此，它实际上成为当时推动救亡歌咏运动发展的领导核心)，并大力支持由爱国群众自发组织起来的“民众歌咏会”(“民众歌咏会”成立于 1935 年 2 月 22 日，由一部分爱国的学生、职工和市民自发组成的，组织者是上海基督教青年会的干事刘良模，后来麦新、孟波等进步音乐工作者也成为该组织的骨干。这个组织在 1936 年上海的救亡抗日歌咏运动中曾发挥了很大的作用)。这两个歌咏组织热情传播了优秀的抗日

救亡歌声，广泛团结了各阶层的进步群众，掀起了轰轰烈烈的“救亡歌咏运动”。1935年下半年后，左翼音乐工作者又进一步通过各种方式，团结了当时音乐界颇有影响的音乐家黄自、赵元任、贺绿汀等，共同为进步电影《都市风光》等进行配乐。在“一二·九爱国学生运动”后，救亡歌咏活动在全国各大、中城市都得到了蓬勃的发展，仅上海一地，就先后成立了上百个歌咏团体。到1936年冬“西安事变”之后，几乎全国各大、中学校，甚至在国民党的某些政府机关、军队，以及国外的爱国侨胞当中，各种类型的歌咏组织像雨后春笋似的广泛建立了起来，救亡抗日的歌声迅速传遍全国各地。

1935年8月，中国共产党中央庄严发表了“八一宣言”，公开号召建立全国一致的抗日民族统一战线、组织统一的“国防政府”和“国防军”，以实现一致对外、共同负起抗日救国的重任。1936年初，“左联”等左翼文化组织即先后自动宣告解散，并提出了“国防文学”等更利于广泛团结各阶层共同抗日的斗争口号。同年4月，吕骥、周巍峙等也相应著文提出了“国防音乐”的口号（载于《生活知识》一卷十二期）；同时，“剧联”音乐小组也自动停止工作，并由吕骥、孙师毅出面成立了一个成员比较广泛的“歌词曲作者联谊会”（或称“歌曲作者协会”）。参加者除了安娥、吕骥、任光、张曙、贺绿汀、周巍峙、孙慎、孟波、麦新、沙梅、周钢鸣、关露等革命文艺工作者外，还增加了像许幸之、柳倩、江定仙、刘雪庵、任钧、塞克、龙沫勋（即龙榆生）、陈子展等。吕骥、麦新、冼星海、贺绿汀等还组织了另一个人数较少的“歌曲研究会”，定期进行有关创作的讨论和音乐的学习，创作了一批密切结合当时时代最需要的新的救亡歌曲。

为了进一步体现音乐界抗日民族统一战线的思想领导，吕骥、周钢鸣等又著文对这个统一战线的革命性质和方向加以阐明，提出了“新音乐运动”这个口号。这些文章从理论上说明了“新音乐运动”的性质和任务是：“作为争取大众解放的武器，表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段，更负担起唤醒、教育、组织大众的使命”；要求音乐工作者应该“走进工农群众的生活中去”，要从广大的群众生活中获得无限广阔的创作源泉（见吕骥的《中国新音乐的展望》一文，载于《光明》第一卷第五号）。他们又指出，革命的新音乐就是“现实主义的新音乐”，它的创作方法和目的应该是“指出现实社会生活的真实情况，并且肯定地指出乐观的前途，使唱的人和听众明白他们应走的道路，欣然地一齐走上前去”（见吕骥《伟大而贫弱的歌声》一文，载于《光明》第二卷第二号）。从此以后，一个以抗日救亡为标志的、群众性更加广泛的革命音乐运动，逐渐成为我国近代音乐文化发展的主流和音乐

图 04－09



图 04－09　1937 年吕骥在北平（由吕英亮提供）

界抗日民族统一战线的领导力量。

在左翼音乐运动、救亡歌咏运动中，除了聂耳外，还涌现了一批优秀的革命音乐工作者，他们也写了不少具有较大影响的优秀歌曲。其突出的代表为吕骥、张曙、任光、麦新等。

2. 吕骥（1909—2002），原名展青，笔名穆华、霍士奇、唯策等。1909 年 4 月 23 日出生于湖南湘潭。1927 年中学毕业后，曾先后当过中小学音乐教师、报馆校对、杂志编译员等。他曾于 1930 年、1931 年、1934 年先后三次考入上海国立音专，主修钢琴、声乐和理论作曲。这些辍学均由于经济原因与政治工作的需要。1935 年他曾在由"左翼"文艺工作者所办的"电通影业公司"从事作曲，同时他又与沙梅等人积极筹组在上海救亡歌咏运动中起着核心作用的"业余合唱团"。1936 年，为了推进音乐界抗日民族统一战线的建立，他与孙师毅等人组织了"歌词曲作者联谊会"，并在这个组织基础上由他主持成立了"歌曲研究会"，为培养提高救亡歌咏的创作力量做了许多工作。同时，以他为主发表了《论国防音乐》、《中国新音乐的展望》和《伟大而贫弱的歌声》等文章，向音乐界公开提出了发展"国防音乐"的口号和推进"新音乐运动"的理论主张。

1937 年初，他到河北、绥远（即今之内蒙）、山西一带推动处于抗日前线的救亡歌咏活动。同年 10 月赴延安，先后在抗日军政大学及陕北公学负责音乐工作。1938 年春开始投入"鲁迅艺术学院"（简称"延安鲁艺"或"鲁艺"）的筹建工作，后历任该院音乐系主任、教务处长及副院长等职。1939 年夏，赴晋察冀抗日根据地，任华北联合大学文艺学院音乐系主任。1940 年秋，调回"鲁艺"工作。抗日战争胜利后，赴华北一带工作。1946 年 5 月，率原"鲁艺"的师生到东北解放区，历任东北大学文艺学院副院长、院长，东北音乐工作团团长，东北鲁迅文艺学院院长等职。中华人民共和国建立以来，历任中国音乐家协会主席、中央音乐学院副院长等职，为全面推进中国社会主义音乐事业的建设做出了毕生的努力。同时，吕骥在繁忙的行政领导工作外，一生都没有停顿地进行音乐创作和有关中国音乐的理论研究。1985 年任中国音协名誉主席、国际音乐理事会（IMC）名誉理事等职。2002 年 1 月 5 日病逝于北京，享年九十四岁。

吕骥从 1928 年即开始根据中外诗作谱写抒情歌曲，30 年代从事左翼文艺运动后，才写下了他最初的一批代表性作品，如《新编"九一八"小调》（崔嵬、钢鸣词，

活报剧《放下你的鞭子》插曲),《聂耳挽歌》(孙师毅词),《自由神》(孙师毅词,电影《自由神》主题歌),《中华民族不会亡》(野青词),《保卫马德里》(麦新词),《射击手之歌》(钢鸣词)等。这些歌曲都以其充满鲜明的时代精神和强烈的革命热情,以及他个人那种不落俗套、力求创新的艺术个性,给当时的进步音乐运动以深刻的影响。

谱 04-28 《新编“九一八”小调》 乐 04-29 《新编“九一八”小调》







3.张曙(1909—1938)，原名恩袭，安徽歙县人。他从小喜爱民间音乐，尤其是当地的徽剧。1926年入上海艺术大学音乐系学习，并参加了由田汉领导的“南国社”。1928年考入上海国立音乐院的师范科，主修声乐。1929年至1932年期间，他曾经两次被误捕。第二次被捕后，关押在上海“龙华监狱”，从同狱的何孟雄、李求实、柔石等革命志士那里受到了深刻的革命教育。出狱后，他就坚定地选择了革命的道路。1933年，他跟聂耳、任光等组织了“苏联之友社”音乐小组和“新兴音乐研究会”等革命音乐组织，开始从事有关革命群众歌曲的创作和研究。不久即正式加入了中国共产党。1934年他赴长沙从事那里的救亡抗日工作。抗日战争全面爆发后，参加了武汉的抗日救亡工作。1938年4月，他任“三厅”(该机构的全名为“军事委员会政治部第三厅”，这是抗日初期国民政府在武汉建立的一个以体现国共合作共同领导抗日的统一战线领导机构。政治部主任为国民政府军政部长陈诚，副主任之一即中国共产党的领导周恩来。“三厅”主要负责有关宣传工作，由郭沫若任厅长，田汉任艺术处长，冼星海任艺术处内主管音乐的主任科员。有关“三厅”的活动和详细情况可参阅郭沫若所写的《洪波曲》一书）音乐科的主任科员，与冼星海共同负责武汉救亡歌咏运动的领导。1938年冬，他随“三厅”工作人员一起撤退到桂林，当年12月24日，在日本帝国主义狂轰滥炸桂林时不幸牺牲，时年二十九岁。

从1927年起张曙已开始了自己的创作活动，如他曾为田汉的《南归》等话剧写过配乐等。但是，现在能找得到的乐谱都是他在1933年

至1938年间所写的群众歌曲和抒情歌曲（大约只有一百首左右）。其中像《农夫苦》、《救灾歌》（塞克词）等，是以真挚深沉的音调来诉说当时广大劳动群众的痛苦生活和内心的不平；像《筑堤歌》（田汉词）、《车夫曲》（任钧词）等，则以坚强有力的劳动节奏和群众的劳动呼声，刻画了劳动群众沉着、坚毅的性格；像《保卫国土》（任钧词）、《战鼓在敲》（申之词）等，则是以召唤式的、富于棱角性的曲调，反映了当时广大人民群众坚决要求抗击帝国主义侵略暴行的爱国激情。

谱04－30 《保卫国土》



张曙在音乐创作中曾对音乐的民族风格表现做了认真的大胆探索，使他后期的部分作品具有鲜明的民族性和抒情性，曲调流畅，风格清新。如他的《日落西山》（田汉词）、《卢沟问答》（田汉词）、《赶豺狼》（田汉词）、《洪波曲》（田汉词）、《壮丁上前线》（常任侠词）等。





张曙还有意识吸收民间说唱音乐在音乐语言、体裁形式等方面的特征，大胆突破一般歌曲创作的传统形式，创造了一种新的歌曲体裁——说唱性的叙事歌曲，《丈夫去当兵》（老舍作词）就是突出的例子。张曙在这方面的探索曾引起人们的重视，并对后来这一类音乐创作的发展产生深远的影响。

不断与群众结合，不断向民间学习，以及不断摆脱过去在创作中曾经受到的欧洲音乐风格的影响，正是促使张曙创作逐步走向成熟的过程。张曙以自己的创作继承了聂耳的战斗传统，并逐步形成了他自己的奔放不羁又细致深情的独特风格。除此以外，张曙还是一位出色的歌唱家，他通过自己的演唱及演奏（他擅长二胡的演奏），扩大了救亡抗日音乐在群众中的影响；同时他也是一位杰出的社会活动家和音乐运动的组织者。

4.任光（1900—1941），浙江嵊县人。1917 年入上海震旦大学学习，1919 年赴法国勤工俭学。曾在法国里昂大学音乐系学习，并同时在一

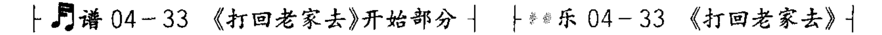
家钢琴厂学习钢琴调音等技术。1928年携眷返国，任上海百代唱片公司音乐部主任。30年代初，在田汉、安娥等人的影响下，曾先后参加“苏联之友社”的音乐小组、左翼“剧联音乐小组”等革命音乐组织。1933年他在“联华”电影制片厂二厂做电影音乐创作工作，先后为《母性之光》、《渔光曲》、《大路》、《空谷兰》、《王老五》、《迷途的羔羊》等一大批电影作曲。特别是1934年他所写的《渔光曲》(安娥词)，深受广大群众的欢迎，并引起了中外进步文艺界的重视。其他像《抗敌歌》、《大地行军曲》、《王老五》(以上均为安娥作词)、《月光光》(蔡楚生词)等电影歌曲也产生了较大的社会影响。他还创作了《彩云追月》等民族器乐合奏曲。抗战前夕，以“前发”为笔名，发表了著名的救亡歌曲《打回老家去》，在群众中影响很大。1937年秋他再度赴法国，在那里组织了“巴黎华侨合唱团”，进行救亡抗日的演出活动等。1938年10月返国，创作了《高粱红了》、《洪波曲》(歌剧)等作品。1939年他到南洋一带从事爱国侨胞的抗日救亡歌咏活动，在那里辅导过著名的“铜锣合唱团”。1940年春回到重庆，曾在郭沫若领导的“三厅”及陶行知的育才学校工作。同年夏他与一批进步文化人士随叶挺将军到达华东敌后根据地，从事新四军内的音乐工作。在那里他曾创作了著名的《新四军东进曲》(又名《别了，皖南》)。1941年1月中旬不幸牺牲于“皖南事变”的战斗中，时年四十一岁。

任光音乐创作的主要领域是电影音乐，以其《渔光曲》(安娥词)饮誉文艺界。这首作品从抒情的角度表达了他对劳动人民被剥削、受压迫的真挚的同情，并且通过具有鲜明民族风格的旋律，刻画出一幅朴实动人的渔民生活景象。这首作品体现了他前期创作的一个特点——偏重抒情、委婉的带有民歌风的特点。如在《月光光》(蔡楚生词)、《采菱歌》(田汉词)、《采莲歌》(安娥词)等作品中，都可看到类似的特点。

谱04－32 《渔光曲》中间部分　乐04－32 《渔光曲》



救亡运动的高涨，群众歌咏运动的开展，以及聂耳等人群众歌曲创作的影响，使他进一步加强了音乐与现实斗争、与群众实际水平的结合。他的创作风格开始朝着力求表现革命群众雄壮坚毅的性格和音调风格不断民族化和群众化的方向努力。具体表现在他的《大地行军曲》、《王老五》、《新莲花落》(安娥词)，特别是《打回老家去》(安娥词)等作品中。抗战爆发以后，他的创作都鲜明地体现了他沿着这个新的方向在不断地前进。





5.麦新(1914—1947)，原名孙培元，后改名孙默心，原籍江苏常熟，1914年12月5日出生于上海浦东。早年家贫，较早开始独立谋生。曾在上海美商美亚保险公司做职员，同时自学英文、国文及音乐。1935年起积极投入救亡歌咏运动，成为“民众歌咏会”、“业余合唱团”、“歌曲研究会”等进步音乐组织的骨干。1936年至1937年他与孟波曾编辑出版了《大众歌声》第一至第三集，对当时抗日救亡歌咏运动的广泛开展起了不小的影响。同年，他开始创作救亡歌曲及歌词，曾先后发表了《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《大刀进行曲》(均由作者自作词)等作品，引起了人们的重视。

1937年9月25日他参加了由钱亦石领导的“第八集团军战地服务团”，1938年1月加入中国共产党。从1938年至1940年间随“第八集

团军战地服务团”辗转江、浙、湘、鄂、粤等抗日前线，在国民党部队内从事抗日宣传工作。1940年冬，他经重庆、西安转至延安，在“鲁迅艺术学院”从事党的工作和群众音乐运动的组织工作。在1942年“文艺整风”前后，曾先后发表《略论聂耳的群众歌曲》(原载延安出刊的《民族音乐》第三、四期，1942年7月)、《关于创作儿童歌曲》(原载重庆出刊的《新音乐》第三卷第四期，1941年11月)等。抗日战争胜利后，他即随我军参加解放东北的战争，并先后在阜新地委及开鲁县委（任宣传部长、组织部长等职)做开辟新区、建立政权的工作。1947年6月6日，路遇当地的残匪袭击，壮烈牺牲于寡不敌众的战斗中，时年三十三岁。

麦新一共写了约六十首歌曲，其中绝大部分是创作于赴延安以前的阶段。他的创作主要可分为两类：第一类是战斗性的群众歌曲，其中以《大刀进行曲》和《游击队歌》(均为麦新词)、《行军》(贺敬之词)等歌曲较突出。这些歌曲鲜明生动地反映了当时广大群众的强烈的爱国热情和对日本帝国主义的无比愤恨。特别在《大刀进行曲》中，麦新以一气呵成的独特结构、富于动力的节奏、直率的情感和粗犷的气势，生动地刻画了处于这个战斗年代里中国人民决心奋战抗击侵略者的英雄形象。这里也可以看出聂耳的创作风格对他的影响。



儿童歌曲是他音乐创作的另一个重要方面。其中以《铲东铲东铲》、《马儿真正好》、《勇敢的小娃娃》、《儿童哨》、《好同志不要哭》等比较突出。在这些儿童歌曲创作中，他很巧妙地通过明快的旋律、活泼的节奏，刻画出处在战争年月中的中国儿童那种天真、乐观、朝气蓬勃的生动

形象，表达了他们热爱祖国的纯洁的感情。如他的《马儿真正好》就很形象地勾画出小孩骑着竹马，模仿战士吹起军号骑马奔向前方的情景。

除了音乐创作外，麦新在歌词的创作方面，也表现出自己的才能。他绝大部分的歌曲都是自己写的词，此外，如孟波的《牺牲已到最后关头》、吕骥的《保卫马德里》、冼星海的《只怕不抵抗》等歌曲，也是为他的词作谱写的。他的歌词，观点鲜明清晰，文字简洁易解，形象生动有力。

在整个"救亡歌咏运动"的初期，还有不少音乐工作者创作了大量的群众歌曲和抒情歌曲，其中突出的代表作有：孙慎[①]的《救亡进行曲》，孟波[②]的《牺牲已到最后关头》，贺绿汀的《工人的歌》、《心头恨》等。此外，在救亡歌咏运动的影响下，许多文化工作者也创作了不少优秀的救亡歌曲。其中像阎述诗[③]根据光未然的诗所写的《五月的鲜花》和张寒晖[④]的《松花江上》等歌曲，曾在救亡抗日运动中流传很广，影响很大。

谱 04－35 《救亡进行曲》



①孙慎（1918—），浙江省镇海县人。30年代即投身"左翼"文艺运动、救亡抗日歌咏运动。抗战爆发后，先后在第八集团军战地服务队等部门从事抗日宣传工作。1946年后在上海与李凌共同主持中华音乐学校、"新音乐社"上海分社等工作。1952年后历任文化部艺术局音乐处长，音乐出版社总编辑、社长，中国音乐家协会秘书长、副主席、顾问等职。

②孟波（1916—），江苏省常州市人。1935年后即参加民众歌咏会、业余合唱团等积极从事救亡抗日歌咏活动。1936年与何士德一起组织"国民救亡歌咏协会"赴华东各地从事抗日宣传。1940年后历任新四军江北抗敌剧团、"鲁艺"华中分院等领导。1943年在延安"鲁艺"音乐系任教。50年代后历任中国音协天津分会和广州分会主席、上海音乐学院副院长、上海电影局长等职。

③阎述诗（1905—1963），辽宁沈阳人。1923年后在北平汇文中学、燕京大学学习。1925年后回沈阳历任当地许多中学的数学教师，同时热情地参加各种音乐活动。1927年创作演出了他的歌剧《高山流水》和《秋夜》等歌曲。之后，他又创作了《梦里桃源》等多部歌剧和歌曲作品。1936年他在北平东北大学工作期间创作了著名的《五月的鲜花》。中华人民共和国建立后，他长期在北京第二十六中学任教数学，并获得北京特级教师、北京市先进工作者等殊荣。

④张寒晖（1902—1946）原名张兰璞。河北定县人。早年对新文学和话剧产生了极大兴趣。1925年入共产主义青年团，不久即加入中国共产党，曾长期从事群众文化工作和革命宣传工作。1935年后，曾在西安一些中学内任教，在东北军政治部中开展戏剧活动和在西安创办《老百姓报》等。1937年前后，为了配合宣传演出的需要，他开始创作救亡歌曲。1941年8月到抗日根据地。1946年3月11日病逝于延安。


商， 一 齐 来 救 亡。 拿 起 我 们 的 铁 锤
刀 枪， 走 出 工 厂 田 庄 课
堂， 到 前 线 去 吧， 走 上 民 族 解 放 的
战 场！ 脚 步 合 着 脚 步， 臂 膀 扣 着
臂 膀， 我 们 的 队 伍 是 广 大 强 壮，
全 世 界 被 压 迫 兄 弟 的 斗 争， 是 朝 着
一 个 方 向。 千 万 人 的 声 音
高 呼 着 反 抗， 千 万 人 的 歌 声 为 革 命 斗 争 而
歌 唱。 我 们 要 建 设 大 众 的 国 防，
大 家 起 来 武 装， 打 倒 汉 奸 走 狗 枪 口 朝 外
响！ 要 收 复 失 地， 打 倒 日 本 帝 国 主 义， 把
旧 世 界 的 强 盗 杀 光！ 光！
1.
2.

┣ 谱 04－36 《五月的鲜花》┫ ┣ 乐 04－35 《五月的鲜花》┫



┣ 谱 04－37 《松花江上》┫ ┣ 乐 04－36 《松花江上》┫



复习重点：

1.简评黄自音乐创作的艺术特征和成就。
2.比较黄自与赵元任的艺术歌曲创作。
3.简评左翼文艺运动产生的条件和历史意义。
4.简评聂耳音乐创作的特征、成就和影响。
5.比较聂耳的音乐创作与黄自的音乐创作的特色、成就和影响。

主要参考资料：

解放军歌曲选集编辑部编《中国工农红军歌曲选》,中国青年出版社,1956年。

《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,大百科全书出版社,1989年。

石磊《中国工农红军部分歌曲曲源考》,刊载于《中国人民解放军文艺资料汇编》(红军时期,下册),解放军出版社,1986年。

《黄自遗作集》(“器乐作品”、“声乐作品”、“论著”、“文论”四个分册),安徽文艺出版社,1997年。

《江定仙作品集》(全二册),中央音乐学院学报社,1992年。

《陈田鹤作品选集》,人民音乐出版社,1987年。

钱仁康《黄自的声乐创作》,《音乐研究》1988年第4期。

钱仁康《黄自的生活与创作》《音乐艺术》1993年第4期、1994年第1期。

伍雍谊《闪耀着现实主义光辉的乐章——学习江定仙先生的声乐作品的心得》《音乐研究》1993年第3期。

汪毓和《毕生敬业,严谨练达——江定仙及其音乐创作》,《人民音乐》1995年第6期。

吕骥编《新音乐运动论文集》,新中国书局,1949年。

中国音乐家协会编《音乐建设文集》(上、下册),音乐出版社,1959年。

《聂耳全集》文化艺术出版社、人民音乐出版社,1985年。

中国聂耳、冼星海学会编印《论聂冼》,1985年。

汪毓和《聂耳评传》,人民音乐出版社,1987年。

践耳《聂耳歌曲的艺术特色》,《中央音乐学院学报》1982年第2期。

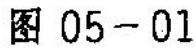
瞿维《歌颂人民的斗争和胜利——略论吕骥作品的艺术特色》,《音乐研究》1990年第2期。

第五章 抗日民族统一战线影响下的中国新音乐

第一节　新形势下的抗日音乐运动及其创作

一、文艺界抗日民族统一战线的组成

1937年7月7日的"卢沟桥事变",引发了"国共合作"的、全民性的抗日战争的爆发。各阶层的中国群众组成了声势浩大的"抗日民族统一战线",奋力抵抗日本帝国主义的武装侵略,表现出空前的民族团结和不可抑制的爱国热情。无论是新文艺工作者,还是广大的民间艺人,都自觉拿起文艺武器,热情地进行团结抗日的宣传。各地的戏剧工作者以及梅兰芳、程砚秋、周信芳、王天民、沈云陔等著名戏曲演员,纷纷编演了活报剧《放下你的鞭子》,话剧《卢沟桥》,京剧《江汉渔歌》、《抗金兵》、《亡蜀鉴》、《文天祥》、《洪承畴》、《徽钦二帝》,秦腔和楚剧《投笔从戎》、《李秀成》等爱国剧目,投入了抗日救国的战斗。


图 05－01

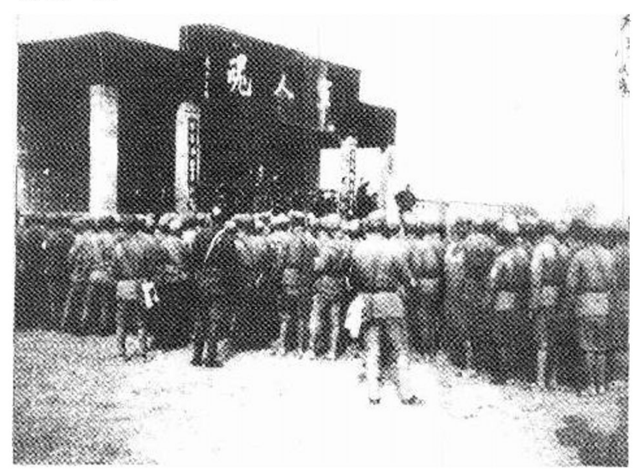


图 05－01　1937年武汉举行劳军歌咏大会(向延生提供)

图 05－02

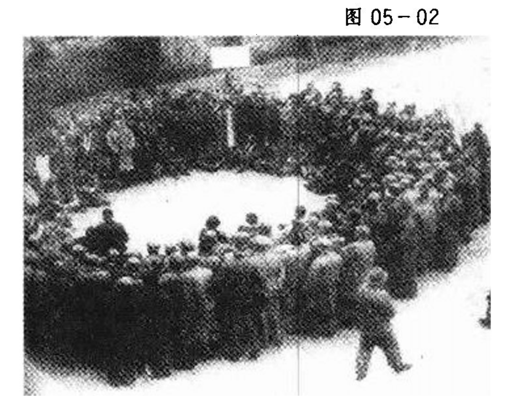


图 05－02　1937 年华北歌咏队在街头演出留影(向延生提供)

图 05－03



图 05－03　1937 年底贺绿汀随上海救亡演剧第一队赴外地时的留影(见贺晓秋、贺元元《我的父亲贺绿汀》)

绝大多数音乐工作者，不管过去是在学院的还是致力于“左翼音乐运动”的，都先后在救亡抗日的旗帜下团结了起来，纷纷投入抗日宣传的实际斗争之中。有些音乐家(如吕骥、周巍峙、向隅、唐荣枚、郑律成、何士德、孟波、常苏民、章枚、李劫夫、瞿维、马可、李焕之、李元庆、张贞黻等)先后奔赴陕北、晋察冀、内蒙、皖南、苏中等地，开辟各敌后根据地的音乐运动；有些音乐家(如冼星海、贺绿汀、张曙、王云阶、麦新、孙慎、联抗、张寒晖、舒模、费克等)则参加到各地自发组成的各种文艺宣传队，转战前线、后方进行抗日的宣传演出，或深入到国民政府的军、政、警等各种统治机构中去，开展团结抗日的宣传工作(其中像冼星海、贺绿汀、麦新、张寒晖等，后来又先后转入各敌后根据地)。

另外，原来分散在沿海大城市的专业音乐家(如应尚能、赵梅伯、任光、马思聪、程懋筠、江定仙、陈田鹤、刘雪庵、夏之秋、林声翕、张洪岛、缪天瑞、李抱忱、戴粹伦、吴伯超、胡然、劳景贤、黎国荃、范继森、黄友葵、郑沙梅、张定和、李翠贞等)也纷纷离别故乡走向“大后方”，积极投入抗日音乐运动和后方各项音乐工作的建设；有些音乐家(如蔡继琨[①]、萧而化、

①蔡继琨(1912—2004)，福建省泉州市人。1932 年毕业于集美高级师范学校，即赴日留学，入东京音乐学院学习理论作曲和指挥。在那里曾以管弦乐《浔江渔火》获日本 1936 年度交响乐头奖。抗战爆发即回国，在福建省教育部门工作，并参与当地的抗日文艺宣传工作。1940 年创办福建省立音专，任其首任校长。1942 年赴重庆先后在教育部音乐教育委员会、中华音乐教育社、中央大学等单位工作。1945 年任回归祖国后首任“台湾省交响乐团”团长。1949 年后任菲律宾马尼拉交响乐团、马尼拉大学等部门的教职和指挥长达六十多年。1991 年创设“福建社会音乐学院”福州分院、厦门分院。

郑志声、喻宜萱等)刚从国外留学回国即投向"大后方"的抗日音乐工作;有些音乐家(如李惟宁、老志诚、张霄虎、陈洪、丁善德、陈又新、陈歌辛等)则暂时留守平津一带,或在上海租界坚持"孤岛"的音乐工作。

1938年1月17日在武汉成立了音乐界抗日民族统一战线的群众组织——中华全国歌咏协会;同年3月,在武汉又成立了更为广泛的文艺界抗日民族统一战线组织"中华文艺界抗敌协会";同年4月,组建了以郭沫若为首的"军委会政治部第三厅"(有关这方面的情况可参阅郭沫若所写的《洪波曲》一书,以及阳翰笙写的《风雨五十年》中的"从'第三厅'到'文工会'"这部分),作为国统区文艺界抗日民族统一战线的最高行政领导,大力推动国统区的抗日文艺宣传活动。冼星海、张曙、沙梅、林路等音乐工作者都作为"三厅"的工作人员,热情投入当时的抗日音乐活动。短短几个月,以武汉为中心,出现了救亡歌咏运动的高潮。与此同时,在抗日民主根据地,以延安为中心,也开展了轰轰烈烈的抗日歌咏活动。抗日音乐工作者的队伍得到了空前的发展和壮大,抗日的歌声传遍了各国各个穷乡僻壤。

图 05－04

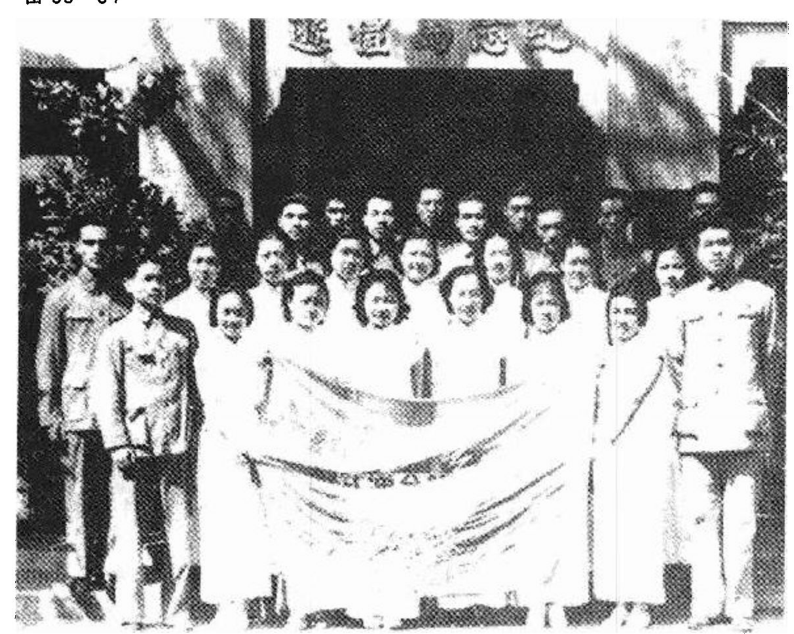


图 05－04　1938年夏之秋率领武汉合唱团在新加坡演出后合影(见《夏之秋纪念集》图页,中央音乐学院学报社)

二、抗战初期的音乐创作

由于大多数的音乐工作者都实际参加了抗日宣传活动，他们为群众

斗争中无数可歌可泣的事迹所感动，同时也为了文艺宣传的需要，创作了大量各种类型的新作品。这些作品从各个角度、各个方面鲜明生动地反映了这一伟大的民族革命斗争，“为民族存亡而斗争”自然成为这阶段一切音乐创作的主题。在作品的形式方面，一个突出的现象是民族化、大众化的问题开始引起了音乐工作者的普遍重视。利用民歌、小调填词的歌曲又大量涌现，也可以看出各种民间音乐对新创作的形式（在音调上或乐曲结构上）明显地产生不同影响。

在作品的体裁方面，占主导地位的是战斗性的群众歌曲（包括一部分小型合唱曲在内）。其中绝大多数是不带钢琴伴奏的，这也是当时的主客观条件所决定的。其次，反映人民所遭受的苦难和悲痛，以及反映在民族解放斗争中许多可歌可泣的动人事迹的抒情独唱曲，也受到了广泛的重视。为了宣传活动的需要，像歌舞、活报剧、说唱性的叙事歌曲，以及歌剧等体裁，也开始为人们所注意，并进行了大胆的尝试，创作出一系列为广大群众所欢迎的作品。

群众歌曲的数量多得惊人，其内容大多数是正面概括当时的群众斗争生活和人民群众对这个神圣战争的坚强决心，如吕骥(参见第四章第四节)的《武装保卫山西》(白炎词)、《毕业上前线》(成仿吾词)，贺绿汀的《保家乡》(贺绿汀词)、《干一场》(贺绿汀词)，陈田鹤的《巷战歌》(方之中词)，江定仙的《打杀汉奸》(胡然词)，向隅的《红缨枪》(金浪词)，舒模的《军民合作》(舒模词)等，就是反映当时广大革命群众誓与敌伪坚决斗争的代表性战斗歌曲。



图 05-05



图 05-05 郑律成头像(引自汪毓和《中国近代音乐史纲》图片插页,中国电子音像出版社)

像郑律成①的《八路军进行曲》和《八路军军歌》(均为公木词),何士德的《新四军军歌》(陈毅等集体词),吕骥的《抗日军政大学校歌》(凯丰词)、《毕业上前线》(成仿吾词)等,则正面刻画在中国共产党的领导下人民武装部队和革命青年决心奔赴斗争第一线、为祖国人民而捐躯的英雄形象。这些作品的音乐大多具有巨大的力量和雄伟的气魄。此外,像舒模的《武装上前线》(舒模词),贺绿汀的《保家乡》(贺绿汀词),张寒晖的《去当兵》(张寒晖词),张达观的《军队和老百姓》(张达观词),冼星海的《做棉衣》(桂涛声词)、《江南三月》(施谊词),吕骥的《开荒》(天兰词),孟波的《中华民族好儿女》(许晴词),联抗的《没有祖国的孩子》,马可的《吕梁山大合唱》(周军、马可词)等,则是从各个角度反映各阶层群众为了保家卫国而以多种方式热情支援前线的作品。这些作品的音乐大多具有鲜明的民歌特色,艺术风格爽朗、亲切而深情。

谱 05-02 《八路军进行曲》 乐 05-02 《八路军进行曲》



①郑律成(1918—1976),原名郑富恩。原籍朝鲜,1933年来到中国,在南京、上海等地从事抗日救亡工作。1937年赴延安,在陕北公学学习,后在"抗大"及"鲁艺"工作。1939年1月加入中国共产党。抗日战争结束后,曾奉命回朝鲜从事音乐工作。中华人民共和国建立后,经批准回到北京,一直在中央乐团从事音乐创作工作。主要作品有《八路军进行曲》、《八路军军歌》、《延安颂》、《延水谣》、《朝鲜人民军进行曲》、《兴安岭上雪花飘》,以及为毛泽东诗词所谱写的歌曲等等。


不可战胜的力量，我们是工农的
子弟，我们是人民的武
装，无从畏惧，绝不屈服，英勇战斗，直到把(下略)
谱05-03《抗日军政大学校歌》
乐05-03《抗日军政大学校歌》
黄河之滨，集合着一群中华民族
优秀的子孙，人类解放，
救国的责任，全靠我们自己来担
承。同学们，努力学习，团结、紧张、
严肃、活泼，我们的作风，同学们，积极
工作，艰苦奋斗，英勇牺牲，我们的传统。
像黄河之水，汹涌澎湃，把日寇



由于专业性宣传队的增多和群众性歌咏活动的广泛开展,合唱形式的群众歌曲比抗战前大大增多了,小型的二部合唱在当时的合唱曲中占很大比重,因这种形式较易于群众演唱。其中以张曙的《洪波曲》(田汉词),贺绿汀的《干一场》(贺绿汀词),冼星海的《到敌人后方去》(赵启海词)、《在太行山上》(桂涛声词)、《游击军》(先珂词),舒模的《军民合作》和向隅[①]的《红缨枪》等影响最大、流传最广。

混声四部合唱的形式也受到普遍的欢迎,如贺绿汀的《游击队歌》就是当时流传最广的一首四部合唱曲,音乐充满了明朗的活力和自豪的气概,成功地反映了在人民战争中游击队员们的革命乐观主义精神。此外,像夏之秋[②]的《最后胜利是我们的》(光未然词)、《歌八百壮士》(桂涛声词),吴伯超[③]的《中国人》(侯伊佩词),何士德的《渡长江》(赖少其词),章枚的《勇敢队》(李增援词)等都是反映人民战争的、富于生动形象的优秀合唱曲;贺绿汀的《垦春泥》(田汉词)则是一首民歌风格的无伴奏合唱,音调亲切、开朗,风格清新。

①向隅(1912—1968),湖南长沙人。1932年入上海国立音乐专科学校学习钢琴、小提琴、理论作曲。1937年抗战爆发后,奔赴延安,参与"鲁迅艺术学院"的筹建,并在音乐系任教。中华人民共和国成立后,先后任上海音乐学院副院长、中央人民广播电台副总编兼音乐部主任、中央广播艺术团总团领导。主要作品有歌曲《红缨枪》、歌剧《农村曲》等。

②夏之秋(1912—1993),1912年2月22日出生于湖北孝感。从小就喜爱音乐,并学会了吹奏小号。1932年入武昌华中大学物理系。1936年入上海国立音专主修理论作曲,副修小号。1937年抗战爆发后任武汉抗战工作团音乐组长及武汉合唱团指挥。1940年后先后在重庆中央训练团音干班、国立音乐院、育才学校等机构从事教学。中华人民共和国建立后,先后任中南音专副校长、中央音乐学院管弦乐教授等职。主要创作有:合唱曲《最后胜利是我们的》、《歌八百壮士》,独唱曲《思乡曲》、《卖花词》等。

③吴伯超(1903—1948),江苏武进人。1922年入北大音乐传习所主修二胡、琵琶,副修钢琴。1927年在上海国立音乐院任教。1931年赴比利时留学,1933年入布鲁塞尔皇家音乐院深造,主修作曲,兼修指挥。1935年完成学业后回国,在上海国立音专任教。1943年任重庆国立音乐院院长,兼任其指挥教学。1945年创办该院所附设的幼年班。1948年12月逝世。

谱 05－04 《最后胜利是我们的》开始部分　　乐 05－04 《最后胜利是我们的》



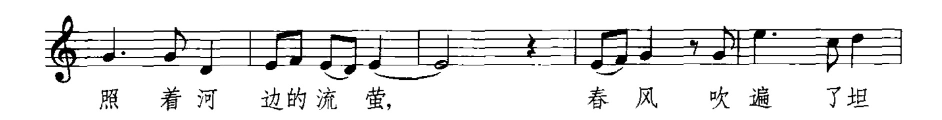
├乐 05－05《中国人》┤

《中国人》的歌词：中国人，中国人，君记否三百年前破倭兵，戚家军与俞家军，扫荡虾夷御国民。中国人，中国人，君记否三百年前破倭兵，戚家军与俞家军，扫荡虾夷御国民。平家卫，王家泾，至今沿海碧血新，中国人，中国人，万古不灭，英雄无名。（下略）

抒情歌曲在当时也增添了新的意义，许多作曲家从各个侧面反映了处在这个伟大斗争年代里群众的丰富内心感受，它们在实际斗争中曾起着不小的激励民心的作用。这时期的抒情歌曲，一般讲要比前期的这类作品更富于激情，它们同民间音乐的关系也比过去的作品有更深的联系。反映战争中群众所遭受的痛苦和对敌人的仇恨，是这类作品中最普遍的题材。如夏之秋的《思乡曲》（戴天道词）、陆华柏[①]的《故乡》（张帆词）、吕骥的《大丹河之歌》（王震之词）等，就是抗战初期这类抒情歌曲的代表作。作品的音乐充满了真挚的感情，是浸润着作者的血和泪的音乐诗篇。当时还有不少抒情歌曲是通过对祖国的大好河山的歌颂，以及通过对家乡、对亲人的思念等，来抒发人们对祖国的深厚感情，如刘雪庵的《长城谣》（潘孑农词），张曙的《日落西山》和《赶豺狼》（均为田汉词），冼星海的《战时催眠曲》（孟斧词），郑律成的《延安颂》（莫耶词）、《延水谣》（熊复词），赵启海的《柳条长》（聂眉初词），林声翕[②]的《满江红》（［宋］岳飞词）等等。

├谱 05－05 《延安颂》┤ ├乐 05－06 《延安颂》┤

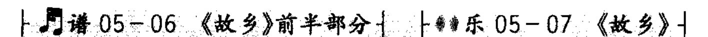




①陆华柏（1914—1994），江苏省武进县人。1934年毕业于武昌艺术专科学校。抗战期间历任“广西省艺术馆”音乐部主任和福建音专、湖南音专教授。中华人民共和国成立后历任湖北教育学院、广西艺术学院教授和音乐系主任等职。

②林声翕（1914—1991），广东省新会县人。1934年毕业于上海国立音专，主修钢琴，副修作曲。1938年在香港组织华南管弦乐队。1942年后任重庆中华交响乐团常任指挥。1949年后任香港德明书院、清华书院音乐系主任和岭南书院教授等职。1973年与许常惠、八野义郎等发起组织“亚洲作曲家联盟”。


平的原野，群山结成了坚固的围屏。
啊，延安！你这庄严雄伟的古城，
到处传遍了抗战的歌声。啊，延安！
你这庄严雄伟的古城，热血在你胸中奔腾。
千万颗青年的心，埋藏着
对敌人的仇恨，在山野田间
长长的行列，结成了坚固的阵线。
看！群众已抬起了头，看！群众已
扬起了手，无数的人和无数的心，
发出了对敌人的怒吼；士兵瞄准了枪(下略)



Andantino

p dolce

故 乡！ 我 生

长 的地 方， 本 来是一个天 堂。

那 儿 有 清 澈 的河 流， 映着 垂


杨； 那儿有 茂密 的松 林， 拥着小小的山
3
冈。 春 天 新绿的草 原， 有牛羊来
往； 秋 天 那木 叶， 灿
f
烂 辉 煌。 月
p
f
p
3
3
3
3
3
3
3
3


夜 我们曾泛舟湖 上， 也曾在 古寺之 旁，几次
tr
m.d.
m.s.
凭吊 过斜 阳。
rit. e dim.
più mosso
f
现
ff
con forza
在 一切都成 幻想，
ff

大型合唱曲体裁也得到了迅速的发展，当时不少作曲家（如郑律成、马可、杜矢甲、何士德等）都对这一体裁进行过探索。但是，取得较大成功的还是冼星海所写的《黄河》、《生产》、《九一八》等大合唱。郑志声[①]在当时曾以群众中广泛流传的《满江红》（岳飞词）为词、完全根据自己的创意写作了一首带管弦乐伴奏的大型合唱曲。这部作品的音乐具有庄严、宏伟的巨大气魄，表达了作者强烈而深厚的爱国热情。

谱 05-07　合唱与乐队《满江红》（钢琴伴奏谱）



①郑志声（1903—1942），原名郑厚湖，广东中山县人。在30年代初即到法国留学，先后在里昂音乐院和巴黎音乐戏剧学院学习作曲、指挥等。1937年回国，先在中山大学任教，1940年到重庆在国立实验剧院（后改名"国立歌剧学校"）任教，还兼任过中华交响乐团的指挥。主要的创作有合唱曲《满江红》、独唱曲《泣女》和歌剧《郑成功》（未完成）等。1942年病逝于重庆。


女高音
怒 发
女低音
怒 发
男高音
怒 发
男低音
怒 发
冲 冠 凭 栏 处，
冲 冠 凭 栏 处，
冲 冠 凭 栏 处，
冲 冠 凭 栏 处，



戏剧性的音乐和大型叙事歌曲，由于它们都带有一定的情节或舞台表演，因此对当时的宣传工作更带有实际影响，曾一度引起作曲家的兴趣。如向隅等集体创作的歌剧《农村曲》(李伯钊词)，吕骥的活报剧《参加八路军》(崔嵬词)，冼星海的《三八歌舞活报》(词作者不详)、歌剧《军民进行曲》(王震之词)，陈田鹤的小歌剧《桃花源》(阿英词)，任光的《洪波曲》(安娥编剧)等，以及张曙的《丈夫去当兵》(老舍词)，冼星海的《梁红玉》(常木词)等说唱性的叙事歌曲，都曾受到当时群众的欢迎。

器乐创作的数量很少，这主要与客观环境的限制有很大的关系。比较重要的作品只有：马思聪的小提琴曲《第一回旋曲》、《内蒙组曲》(参看第六章第四节)，贺绿汀根据钢琴曲《闹新年》改编的管弦乐曲《晚会》，陈田鹤的钢琴曲《血债》，以及郑志声为歌剧《郑成功》所写的“场面音乐”《朝拜》、《早晨》等。这些为数不多的器乐曲，都具有鲜明标题性和一定的民族风格，说明悠久的民族文化和近代革命音乐运动的发展对我国器乐创作的发展也有深刻的影响。

第二节 贺绿汀及其音乐创作

图 05－06



图 05－06 贺绿汀九十华诞的留影（见贺晓秋、贺元元《我的父亲贺绿汀》）

贺绿汀(1903—1999),笔名“罗亭”、“抱真”等。湖南邵阳人。1921年他从邵阳县立中学毕业后曾当过一段时期小学教员。1923年春入长沙岳云艺术学校,主修理论作曲及钢琴、小提琴等,兼修绘画。1926年回邵阳,在县立中学、县立师范等任音乐图画教员，同年即投身于中国共产党领导的“湖南农民运动”。1927年“马日事变”后,贺绿汀被迫离家,曾先后参加了著名的“广州起义”,以及彭湃领导的海陆丰农民运动,并在那里写下了他第一首革命歌曲《暴动歌》。1928年辗转至上海、南京,遭反动派逮捕而失掉组织关系。1930年出狱后一边在小学教书，一边准备投考上海国立音专。

1931年春，贺绿汀入上海国立音专学习，主修理论作曲，师承黄自教授。1934年他的钢琴曲《牧童短笛》(原名《牧童之笛》)和《摇篮曲》分别荣获齐尔品举办的“征求中国风味的钢琴曲”的评奖一等奖及名誉二等奖，引起乐坛及社会的注目。同年冬，入明星影片公司从事电影配乐工作，1936年任该公司音乐科长。在此期间他曾先后为明星、电通、艺华等电影公司的十七部影片配乐和作曲。同年春，他正式加入抗日救亡音乐组织“歌词曲作者联谊会”及“歌曲研究会”，致力于救亡歌曲的创

作和推广。

抗日战争爆发后，参加了"上海文艺界抗日救亡演剧一队"，赴前线宣传抗日，先后创作了《游击队歌》、《上战场》(又名《干一场》)、《保家乡》等抗日歌曲。1938年任军委政治部第三厅所属中国电影制片厂音乐科长等职。1939年在重庆任"中央广播电台"音乐组长及育才学校音乐组主任等职，在这期间创作了合唱曲《垦春泥》、《胜利进行曲》，独唱曲《嘉陵江上》，以及管弦乐《晚会》等。

1941年6月，贺绿汀在苏北华中根据地"华中鲁迅艺术学院"、"鲁艺工作团"及"新四军音乐干部训练班"等单位任教。1943年7月抵达延安，先后在延安"鲁艺"及王震所领导的"三五九旅"工作。1944年任"联政"宣传队音乐指导，1946年任延安中央管弦乐团团长，后又历任华北人民文工团副团长、北京师范大学音乐系主任等职。中华人民共和国建立后，他长期担任上海音乐学院院长、中国音协副主席、全国文联常务理事及副主席等职。1983年当选为国际音乐理事会荣誉会员。1984年退居二线，任上海音乐学院名誉院长及中国音协名誉主席。

作为一位作曲家，贺绿汀除了在国立音专学习期间所创作的一些作品(包括钢琴曲《牧童短笛》等作品)外，以他从救亡歌咏运动及抗战初期这一阶段所写的电影音乐和抗战歌曲影响最突出。从他的电影音乐创作(包括为话剧所写的音乐)中可以看到聂耳、任光创作的同类音乐作品对他的影响，即很注意通过优美、抒情的旋律对剧中人物的内心做深入细致的刻画。如他作词作曲的电影歌曲《秋水伊人》(其同旋律的另一曲又名《思母》)，及他为话剧《复活》所写的插曲《怨别离》等。他也很注意歌曲风格的民族化和大众化，如他为电影《十字街头》所写的插曲《春天里》(关露①词)，《天涯歌女》和《四季歌》(均为田汉词)等。这些歌曲与聂耳等人的同类作品，为当时中国电影音乐的发展树立了一股清新、健康的潮流，深受广大群众的欢迎。

①关露是"左翼"时期中国文坛三位才女之一，1932年加入共产党，曾任上海妇女抗日反帝大同盟宣传部副部长，1939年秋接受党组织的指派打入敌伪上层做秘密工作，为革命事业做出了突出的贡献。

谱 05－08　女声独唱《思母》前半开始　　乐 05－08　《秋水伊人》




谱 05-09 《春天里》
乐 05-09 《春天里》(袁牧之唱)
轻松、活泼
春天里 来百花香，朗里格朗里格朗里格朗，
和暖的太阳在天空照，照到了我的破衣裳，
朗里格朗格朗里格朗，穿过了大街走小巷，
为了吃来为了穿，朝夕都要忙。朗里格朗朗里格朗，
没有钱也得吃碗饭，也得住间房，哪怕老板娘做那
怪模样。朗里格朗里格朗里格朗里格朗里格朗，
里格朗里格朗，贫穷不是
从天降，生铁久炼也成钢，也成钢，
只要努力向前进，哪怕高山把路
挡。朗里格朗格朗里格朗，遇见了一位



抗日战争爆发后,他的创作转向以群众歌曲为主的方向。在他所写的抗日歌曲中有一部分仍保持着民族化、大众化的传统,如《上战场》、《保家乡》等都以其十分通俗、亲切的风格而受到群众广泛的欢迎。还有一些作品是他力求以严谨的结构,质朴流畅的音乐语言和洗练的手法所写的进行曲性质的合唱曲(如著名的混声合唱《游击队歌》、《胜利进行曲》之二等),以及格调清新、乡土气息浓郁、充满革命乐观主义的无伴奏混声合唱《垦春泥》,生动地反映了中国人民当时那种浩气冲天的英雄气概和必将取得斗争胜利的坚定信念。

谱 05-10 《游击队歌》开始部分　　乐 05-10 《游击队歌》




都 是 神 枪 手, 每 一颗 子 弹 消灭一个 仇 敌; 我们
日 本 强 盗 凶, 我 们的 队 伍 打起仗来真 英雄; 哪怕
都 是 神 枪 手, 每 一颗 子 弹 消灭一个 仇 敌; 我们
日 本 强 盗 凶, 我 们的 队 伍 打起仗来真 英雄; 哪怕
都 是 飞 行 军, 哪 怕那 山 高 水 又 深, 在
敌 人 枪 炮 狠, 找 不到 我 们的踪 和 影, 让
都 是 飞 行 军, 哪 怕那 山 高 水 又 深, 在
敌 人 枪 炮 狠, 找 不到 我 们 的踪 和 影, 让
山 高 水 又 深,
我 们的踪 和 影,

├乐 05－11 无伴奏合唱《垦春泥》┤

《垦春泥》的歌词：日出东来又到西哟，军民合作垦春泥哟，种出桃花红满地呀，种出棉花白满畦哟。种出杨柳好遮荫哪，种出谷子好防饥，种出自由无价宝呀，不分高来不分低哟，不愁食来不愁衣。哪怕敌人波浪涌呀，我们结成一道铁长堤，欢欢喜喜不分离。咳！

为了抗日歌曲的艺术性和多样性，贺绿汀还创作了具有强烈悲愤的激情、接近于歌剧咏叙调的艺术性独唱曲《嘉陵江上》等音乐作品。这首独唱曲以其鲜明的革命倾向与完美的艺术技巧，获得音乐界和广大群众的高度赞赏，至今仍保持其强大的艺术魅力。

├谱 05－11 《嘉陵江上》┤ ├乐 05－12 《嘉陵江上》┤








mf
我便失去了我的田舍 家人 和牛
羊，如今我徘徊在嘉陵 江
上，我仿 佛 闻到故乡泥土的
f
芳 香，一样的流 水，
p
一样的月亮，我已失去了一切欢 笑 和
rit.


a tempo
mp
梦 想。
江水每夜呜咽地
流 过，
都 仿佛流在我的 心
p
上！
p
我 必 须
ff
p
回 到 我 的 故 乡，
为 了那 没 有 收割的菜


花 和那饿瘦 了的羔 羊，我
必须回去，从 敌人的枪弹底下 回去，我
必须回去，从 敌人的刺刀丛里 回 去，
把我打胜仗的 刀枪，放在我生 长 的
地 方。

图 05－07



图 05－07　1934年贺绿汀与“征集中国风味钢琴曲评委会”全体评委留影
左起：1 黄自、2 阿克萨柯夫、3 齐尔品夫人、4 齐尔品、5 萧友梅、6 查哈罗夫、7 贺绿汀

器乐创作以他在音专时期的钢琴曲《牧童短笛》、《摇篮曲》及《闹新年》最突出。前者以其清新质朴的民族风格和创意的钢琴织体，给中国钢琴创作“民族化”的探索开辟了道路；后者他后来还改编为管弦乐合奏《晚会》，也以其创造性的民族特色而著称乐坛。

谱 05－12　钢琴曲《牧童短笛》开始部分　　乐 05－13　钢琴曲《牧童短笛》



f

pp

una corde

tre corde

f

mp

谱05－13 管弦乐《晚会》(钢琴曲《闹新年》开始部分) 乐05－14 管弦乐《晚会》





贺绿汀在音乐理论研究和批评方面也做出了一定的贡献,如他编译出版的英国著名音乐理论家普劳特的《和声学理论与实用》(1936年由商务印书馆出版),曾在我国作曲理论教学中发挥了不小的作用。他还以针对当时音乐生活中所存在的问题,撰写了一系列富于现实意义的评论,特别像《音乐的时代性》、《中国音乐界的现状及我们对音乐艺术所应有的认识》、《从"学院派"、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》等文章,鲜明地表示了他对提高抗战歌曲创作的关注,也对当时进步音乐界某些不利于音乐界团结的"左"的观点进行了及时的批评。

第三节 冼星海及其音乐创作

冼星海(1905—1945),广东番禺人,出生于澳门一个渔民的家庭。在小学、中学学习期间即开始自学音乐(小提琴及单簧管)。1926年入"北平艺术专门学校"学习(选修小提琴)。1928年秋考入上海国立音乐学院。在上海期间,他先后结识了张曙、田汉等,并参加了田汉所领导的"南国社"。1929年夏,他因卷入一场自发性的学潮,被迫退学。1930年春自费到达巴黎,力图在音乐上得到深造。

图 05-08



图 05-08 冼星海头像(见《冼星海全集》扉页,广东高教出版社)

在巴黎期间,冼星海克服了重重困难先后随奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)、丢卡(Paul Dukas)等名师学习,并于1934年考入巴黎国立音乐戏剧学院(即通称的"巴黎音乐院")的"丢卡作曲大师班"。1935年夏,丢卡突然病故,冼星海遂即绕道欧洲、非洲等地返回祖

国。在巴黎期间，他先后创作了女高音、单簧管与钢琴《风》，艺术歌曲《游子吟》，以及《D小调小提琴奏鸣曲》等作品。这些作品大多在艺术思想、创作方法和技法上受到了当时风行西欧的印象派音乐的影响。这种影响在他返国初期的两首艺术歌曲《老马》、《断章》中还可以看出。

图 05－09



图 05－09 冼星海在巴黎音乐院与“丢卡作曲大师班”全体合影（见《冼星海全集》第七卷，广东高等教育出版社），前排左3即保罗·丢卡，前排右2即冼星海

图 05－10

回国后冼星海在“左翼”文艺界的帮助下，积极地投入当时的救亡歌咏运动和进步的电影音乐创作，如《战歌》、《茫茫的西伯利亚》、《救国军歌》、《热血》、《青年进行曲》、《夜半歌声》、《拉犁歌》等，并从中开始感觉到自己“已找到了一条路，吸收被压迫人们的感情”；自己的作品“已前进了一步，它和实际斗争初步地联系起来了”（见冼星海的《我学习音乐的经过》）。



图 05－10 冼星海与郑志声在法国留影（见《冼星海全集》第七卷，广东高等教育出版社）

1937年抗战爆发后,冼星海又毅然离别老母,参加了由洪深、金山领导的"上海话剧界救亡协会战时移动演剧第二队",奔赴各地进行抗日宣传。1938年4月他应武汉军委会政治部"三厅"之邀,与张曙共同主持以武汉为中心的救亡歌咏运动的组织领导工作。在这期间,他创作了《游击军》、《在太行山上》、《到敌人后方去》、《赞美新中国》、《做棉衣》、《江南三月》等。1938年冬,他接受了"鲁艺"的邀请,奔赴延安,在"鲁艺"音乐系任教(翌年改任其系主任)。在那里除了继续写作大量群众歌曲外,开始了一系列大型体裁的创作,如歌剧《军民进行曲》、《生产运动大合唱》、《黄河大合唱》、《"九一八"大合唱》等。1939年6月他正式加入了中国共产党。

1940年5月,冼星海接受中共中央所交给的为电影《延安与八路军》进行后期配音的任务,化名"黄训"与著名电影导演袁牧之等一起离开延安,途经西安、兰州、新疆,至同年冬到达莫斯科。1941年夏"苏德战争"爆发后,他先后在乌兰巴托、哈萨克苏维埃联邦共和国的阿拉木图和库斯坦那依。在这期间,他完成了有关《黄河大合唱》的修订和《民族解放交响乐》(即《第一交响乐》)、《神圣之战》(即《第二交响乐》),管弦乐组曲《后方》、《牧马词》、《敕勒歌》、《满江红》,交响诗《阿曼该尔达》,管弦乐《中国狂想曲》等作品的创作。1945年10月30日,冼星海不幸病逝于莫斯科的克里姆林宫医院,终年四十岁。同年冬,在延安、重庆等地均举行了隆重的对这位伟大音乐家的悼念活动,毛泽东曾为此亲笔写了悼词:"为人民的音乐家冼星海同志致哀!"

冼星海是我国近代音乐史上一位多产的作曲家,他一生创作了二百多首群众歌曲(冼星海自述曾写了五百多首歌曲,但目前所能找到的只有二百多首,还有待于继续挖掘),四部大合唱,两部歌剧(其中一部未完成),两部交响乐,四部交响组曲(其中有两部仅完成钢琴谱,未及配器),一部交响诗(钢琴谱),一部大型管弦乐曲,以及许多器乐独奏、重奏和声乐独唱曲。其中特别是他1935年至1940年所写的声乐作品,曾在群众中广泛传播,并有着经久不息的社会影响。

图 05－11

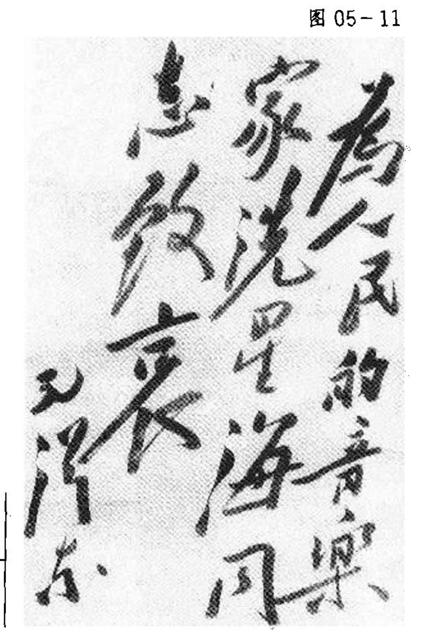


图 05－11　毛泽东题词照片(见《冼星海全集》第七卷,广东高等教育出版社)

冼星海在创作思想和创作方向上，始终不渝地坚持了以聂耳为代表的无产阶级革命音乐的战斗传统，并且以自己的天才和毕生的努力进一步发展了这个传统。冼星海的创作绝大部分都取材于现实生活，选取与当时政治斗争密切联系的、具有深刻社会意义的题材。无论是交响音乐、大合唱、歌剧，还是群众歌曲、抒情独唱曲、儿童歌曲等等，都鲜明地贯穿着爱国、救亡、抗日、反帝、反封建等革命斗争的主题。

冼星海对音乐创作的上述认识，不是很肤浅地仅仅当做是一个题材问题，更不是单纯喊喊“政治口号”的问题，他要求自己坚定地站在革命者的立场，正确认识现实、深刻反映现实、热情反映人民的斗争生活和群众坚强不屈的斗争精神，并以强烈的革命乐观主义精神向人们指明了前进的方向，预示了斗争必然取得最后胜利的前途。

冼星海回国不久就积极投身以上海、武汉、延安为中心的“救亡歌咏运动”，群众歌曲（包括齐唱及小型合唱曲）创作，是冼星海这时期音乐创作中最重要的一部分。大致可分为两类：一类是富于号召性的、雄伟的进行曲，如《救国军歌》（塞克词）、《青年进行曲》（田汉词）、《到敌人后方去》（赵启海词）、《游击军》（先诃词）、《反攻》（田间词）、《路是我们开》（安娥词）等。在这类作品里，他很善于以鲜明有力的节奏和富于棱角性的、宽阔的旋律，来表现革命人民及劳动群众那种坚决果敢的气势和激昂慷慨的情绪。



谱 05－14 《路是我们开》



ff
创 造新 世 界 哎哟! 好 汉子 当大 无畏,
运 用铁腕去 创 造新世 界哎哟, 创 造新世 界 哎哟!
谱 05－15 《游击军》 乐 05－15 《游击军》
嘁 嚓 嘁 嚓 嘁 嚓 嘁 嚓 三 个五 个,
一 群两 群, 在 平 原 上, 在 高 山顶,
我 们是 游 击队 的 弟 兄, 化 整 为 零,
化 零 为 整, 不 怕 敌 人 的 机 械 兵!
嘁 嚓 嘁 嚓 夺 他 的 粮 草 大 家
用, 抢 他 的 军 火 要 他 命!
我 们 老 百 姓, 三 个 五 个



另一类是抒情性与战斗性相结合的群众歌曲，如《茫茫的西伯利亚》（田汉词）、《在太行山上》（桂涛声词）、《做棉衣》（桂涛声词）、《打倒汪精卫》（萧三词）、《三八妇女节歌》（塞克词）、《赞美新中国》（光未然词）等等。这里，作者通过抒情性的音乐，生动地反映了群众战斗生活的一些侧面以及他们丰富的内心世界。




抗日 的 烽 火，燃烧 在 太 行山 上，
太 行 山 上，
气 焰 千 万 丈， 听 吧！
气 焰 千 万 丈，千 万 丈，
母 亲 叫 儿 打 东 洋， 妻 子
送 郎 上 战 场， 我 们 在
上 战 场。
太 行 山 上， 我 们 在 太 行 山 上，
山 高 林 又 密，兵 强 马 又 壮，
马 又 壮，马 又



抒情性独唱曲的数量虽然不很多，但它们在冼星海歌曲创作中占有相当重要的地位。在这一类创作中，最为鲜明地显露出他在艺术创造方面的突出才能，也真挚地表达了他对人民的热爱、对革命斗争的关切，以及对生活、时代的深刻感受。其中最有代表性的作品是《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》、《莫提起》（以上均为田汉作词）、《战时催眠曲》、《江南三月》等。这些作品大多数是为舞台剧或电影所写的插曲，形式结构较复杂，并且富于悠长宽广的、热情奔放的旋律和舒展和缓的节奏。冼星海在这些创作中以富于起伏的旋律进行与充满深情、气息宽广的音调相结合，形成了他自己独特的抒情风格。他在武汉时期还受张曙《丈夫去当兵》的影响创作了一首说唱性的叙事歌曲《梁红玉》。

谱 05－17 《夜半歌声》 乐 05－17 《夜半歌声》




灯，梆儿敲着三更。风凄
凄，雨淋淋，花乱落，
叶飘零，在这漫漫的黑夜里，谁同我
等待着天明？谁同我等待着天明？
我形儿是鬼似的狰狞，心儿是铁似的坚贞，
我只要一息尚存，誓和那封建的魔王抗争。
啊，姑娘，只有你的眼
能看破我的生平，只有你的心
能理解我的衷情！你是天上的
月，我是那月边的寒星！
你是山上的树，
我是那树上的枯藤，你


是 池 中 的 水， 我 是 那
水 上 的 浮 萍！ 不！ 姑
娘， 我 愿意 永 做 坟墓里的 人， 埋 掉
世 上的浮 名！ 我 愿 意 学 那刑余的 史
臣， 尽 写出 人 间 的 不 平。
哦， 姑 娘 啊， 天
昏 昏， 地 冥 冥，
用 什么 来 表 我的愤 怒？ 唯 有 那 江 涛 的
奔 腾！ 用 什 么 来 慰 你 的 寂 寞？
唯 有 这 夜 半 歌 声， 唯 有 这
夜 半 歌 声！



注：作于1936年。选自《冼星海歌曲选》，人民音乐出版社出版，1980年。

儿童歌曲冼星海写得并不多，但有些作品非常富于儿童的特点，很好地反映了在反帝斗争中中国儿童天真、活泼、勇敢、爱国的精神风貌。如他的《只怕不抵抗》、《祖国的孩子们》、《谁来跟我玩》等，都是对儿童进行爱国主义教育的优秀歌曲。



在法国时期、返国初期，以及到了苏联前后，冼星海以中国古诗词为主写了一些“艺术歌曲”，这一类创作常常成为他在创作技巧方面进行大胆探索和试验的领域。这一类作品的歌词内容大多数与当时的现实生活联系较少，在创作技术上也存在一些弱点，因而实际的演出机会很少。

在大型的声乐体裁方面，以套曲形式的大合唱最重要。冼星海第一部成功的作品就是《生产运动大合唱》(塞克词)，这是他为了响应边区“生产运动”的号召而创作的，完成于 1939 年 3 月。这是一部有人物、有布景、有简单情节的大型歌舞活报剧。全曲共分：“春耕”、“播种与参战”、“秋收”、“丰收”四场。整个作品的音乐主要是建立在民歌及民间歌舞音乐的基础上，同时加入了一些对农村情景的造型性的描绘。作品的音乐风格以清新明朗和构思的大胆新颖引人注目。尤其是其中的《二月里来》、《酸枣刺》两曲，后来常常被单独抽出来演唱。《黄河大合唱》(光未然词)完成于1939年3月 31 日，是冼星海最杰出的、影响最大的一部大型声乐套曲。这部作品以黄河为背景，热情歌颂了具有悠久历史的伟大中国人民的坚强不屈战斗意志，多侧面地描述了在抗日战争前后人民生活的巨大变化，痛诉了

敌人的残暴和人民所遭受的深重灾难，最后又以惊人的笔墨勾画出群众纷纷起来保卫祖国、反抗敌人的壮丽情景。整个作品自始至终充满了激动人心的情感力量和雄伟浑厚的气魄。全曲包括序曲和八个乐章，以朗诵及乐队为背景将它们全部串联了起来。八个乐章的音乐本身都具有各自的独立性，相互之间无论在内容上、形象上以及表演形式上的对比都很鲜明。但整个套曲是从一个基本主题思想——抗日、爱国出发，前后连贯、相互补充、情感发展一步比一步高涨，直至全曲感情浪潮的最高点作为终结。作品的音乐风格及其音调来源方面，主要是以群众歌曲作为基础，并吸取了许多民间音乐的因素。整个作品的旋律发展，基本上建立在这些核心主题基础上，即《黄河船夫曲》、《保卫黄河》的主题（象征着斗争和力量），《黄河颂》的主题（象征着我们民族精神的宽广崇高和自由奔放），和《黄水谣》的后半部、《黄河怨》的主题（象征着中国人民所遭受的苦难），以及《怒吼吧，黄河》的两个对比性的主题（表现中国人民苦难，以及坚强不屈的性格和对最后胜利的信心）。显然，作者在创作方法上很强调典型形象塑造的多样丰富性和相互对比、风格结构的内在联系和集中统一的富于辩证的交响性的发展原则。

谱 05－20 《黄水谣》（钢琴伴奏版开始部分） 乐 05－20 《黄水谣》





谱05－21 《怒吼吧，黄河》(钢琴伴奏版开始部分)　　乐05－21 《怒吼吧，黄河》

Allegretto molto

女高音
f
怒 吼 吧，黄河！ 怒

女低音
f

男高音
f
怒 吼 吧，黄河！ 怒

男低音
f

Allegretto molto

ff



吼 吧,黄河! 怒 吼 吧, 黄 河!
吼 吧,黄河! 怒 吼 吧, 黄 河!



掀 起你的
掀 起
掀 起你 的 怒 涛,
掀 起



冼星海在延安还写了歌剧《军民进行曲》(王震之编剧)、《"九一八"大合唱》、《三八歌舞活报》、《"牺盟"大合唱》、《满洲囚徒进行曲》等大型作品,但这些作品的重要性和实际的影响都不如上述的几部作品。

冼星海在他短促的一生中曾创作了一定数量的器乐作品,其中除了少数是在法国学习音乐时所写的以外,大多数是在他到了苏联之后所写的交响音乐。由于当时正处于苏德战争的环境,加上他健康状况的急速恶化,这些作品大部分仅完成了草稿,没有经过实际的试奏,更来不及进行必要的修改。但是,不可否认冼星海在这个领域也进行了大胆的探索,即将创作题材的现实性和思想感情的革命性、形象塑造的标题性和形象性、作品音乐风格的民族性和群众性紧密结合。这些探索是作者有志于现代器乐创作与时代密切结合的艰苦实践,从中也积累了一些可供研究的有益经验。对这些作品的搬上舞台,还留待后人进行认真修订。

除了音乐创作外,冼星海还从事了一定数量的音乐评论及音乐理论研究工作,他的基本主张大致可以归纳为三个方面:

第一,学习音乐的目的应该是"负起一个重责,救起不振的中国",并且提出了"中国所需要的是普遍的音乐"的思想;他认为"中国的现在,实在难产生贝多芬等的大天才。与其缺乏天才,不如多想方法,务使中国有音乐天才产生之可能……其责任落在一般音乐教育的身上"(以上引文均见冼星海的《普遍的音乐》一文,载于《国立音乐院刊》第三号,1929年7月1日)。

第二，高度评价聂耳等人所开辟的革命音乐道路的重大意义，他说："聂耳，他产生在中国'音运'一个沉默的时代，也是中华民族处在一个灾难严重的关头。但他冲破了这大革命时代前夜的沉默。……聂耳以最新的、革命的、斗争的姿态出现，他知道要拿音乐作斗争的武器，……聂耳把握着现实及配合正确的政治方向，举起反帝反封建的旗帜向前迈进"(引自冼星海所写的《现阶段中国新音乐运动的几个问题》中的第一部分"近代中国音乐发展的几个时期"，载《冼星海全集》第一册)。

第三，强调学习民族音乐的重大意义，他说："音乐工作者应该深入民间，尽量收集各省各地的民歌，与大众生活在一起，同他们一块儿唱和，考察他们的生活，用记谱法精确地记录他们的曲调与歌词"；"我们研究民歌就正是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活、习惯、语言。……并且吸收民歌的优良艺术要素，来创造更丰富的、伟大的，最民族性，同时也是最国际性的歌曲和器乐曲"(引自冼星海的《民歌与中国新兴音乐》，载《冼星海全集》第一册第80页)。

复习重点：

1. 简述贺绿汀的创作特色、成就和影响。
2. 简述吕骥的创作特色、成就及影响。
3. 简述冼星海歌曲创作的特色、成就和影响。
4. 简单比较抗日战争前后中国音乐文化发展和中国音乐创作的变化。

主要参考资料：

解放军歌曲选集编辑部编《抗日战争歌曲选集(第一集)》，中国青年出版社，1957年。
《贺绿汀钢琴曲集》，音乐出版社，1956年。
《贺绿汀歌曲集》，音乐出版社，1957年。
《贺绿汀音乐论文选集》(一、二)，上海音乐出版社，1983、1989年。
《冼星海全集》(共十卷)，广东高等教育出版社，1990年。
吕骥编《新音乐运动论文集》，新中国书局，1949年。
中国聂耳、冼星海学会编印《论聂冼》，1985年。
中国音乐家协会编《音乐建设文集》(上、下册)，音乐出版社，1959年。
汪毓和《无私无畏，忠贞不渝——贺绿汀及其音乐创作》，《人民音乐》1995年第2期。
倪瑞霖《天地存肝胆，江山阅鬓华——贺绿汀的生平和创作》，《音乐研究》1994年第4期。
郭乃安《冼星海作品中的音乐形象》，载《永生的海燕》，音乐出版社。
瞿维《爱国主义的颂歌——介绍冼星海〈第一交响乐〉》，《音乐研究》1989年第1期。
王震亚《西洋作曲技法在星海的救亡歌曲中的运用与衍变》，《音乐研究》1992年第2期。
李吉提《斗转星移话〈黄河〉》，《音乐研究》1995年第2期。

第六章
20世纪40年代“沦陷区”和“国统区”的中国音乐

1938年10月底武汉失守后，以汪精卫为首的一些亲日派公开投敌，日本帝国主义侵略势力采取了重点打击中国共产党所领导的抗日民主根据地和暗地加强对国民党当局诱降的策略，整个中国实际上形成了三个相互并存的、对峙的、性质互不相同的政治区域。即：以中国共产党直接领导的各抗日民主根据地（当时简称为“边区”或“解放区”）；以国民党为主的、国共合作形式的、国民政府统治的地区（当时简称为“大后方”或“国统区”）；在日本帝国主义卵翼下所建立的各伪政权统治地区（简称为“沦陷区”）。抗日战争逐渐进入了更为艰巨的“相持阶段”。

第一节　“沦陷区”的音乐

从1931年秋日军挑起了震惊世界的“九一八事变”后，日本帝国主义不断加紧其吞并全中国的罪恶阴谋。在他们的策划下，从1932年3月开始，就在东北成立了由溥仪为首的“满洲国”伪政权，形成“东北沦陷区”（一般称之为“伪满”）；1935年又先后策划了以殷汝耕为首的所谓“冀东防共自治政府”和1937年12月成立的以王克敏、王揖唐为首的华北伪政权“华北临时政府”，事实上形成了“华北沦陷区”；1938年先建立了所谓南京“维新政府”，至1940年3月进一步成立了以汪精卫为首的、以南京为中心的“汪伪”政权（当时也称之为“国民政府”），形成了“华中沦陷区”。可以说从30年代初至1945年抗日战争结束，我国上述地区的沿海大中城市，均先后处于这三个“沦陷区”的敌伪政权统治之下。

这三个“沦陷区”虽然表面上形成了各自为主的“伪政权”，但彼此之间在政治、经济、文化上均处在各自所归属的日本侵略军主子所严密控制之

下。在这些地区，抗日爱国的地下斗争虽然始终没有停息，但公开的救亡抗日音乐活动均被迫处于严禁、停顿的状况。在这些地区，日伪统治者改建了一些原有的音乐教育、音乐表演机构，组织了一些音乐活动，特别是大力发展娱乐性的歌舞和电影，其目的无非是为配合进行所谓"大东亚和平共荣圈"、"中日满亲善"等反动宣传，在沦陷区制造一种虚假的"歌舞升平"繁荣景象。这些活动，在客观上比那些赤裸裸的反动政治宣传，起了更明显的欺骗、麻痹沦陷区人民群众的恶劣影响。这也是敌伪统治者所以大力支持这些活动的主要原因。但是，它们在客观上也无法阻止一些人后来随着中国政治形势的不断向前发展而先后转向革命道路的变化。在抗日战争胜利后，特别是中华人民共和国建立后，他们仍得到人民政府的培育，为我国的近现代音乐文化建设做出了新的贡献，尽管这些都不是当初日伪统治者所希望的结果。

一、东北沦陷区的音乐

这是上述三个"沦陷区"中历史最长、地区最大、受日本侵略势力控制最严密的一个地区。当时几乎所有知名的中国音乐家均没有留在东北，而由日本音乐家和留在当地的外籍音乐家充当各音乐机构的骨干。由于日本在国民教育中一贯比较重视中小学普通音乐教育，"东北沦陷区"的中小学音乐教育的水平也比较高。专业音乐教育方面主要有：1935年在长春（当时称为"新京"）的伪满"高等师范学校"（该校后改建为伪"师道大学"，分为男女二校）中成立了一个选科性的"音乐班"，对学生进行有关基本乐理、作曲理论、合唱及声乐、钢琴、西洋音乐史等知识与技能的培养（其"男子部"则另加"吹奏乐"的训练）。这个"音乐班"的男子部一共办了十二期，女子部共办了八期，每期为三年。这个音乐班除了聘请极少量的中国教师外，主要聘请日本音乐家来任教。据现有资料，中国教师开始仅只董清才①一人，后来增加了一位王家恩。这是当时东北培养音乐人才最主要的一所学校。另外，从1926年，在大连也创办了一所"大连音乐学校"，以日本音乐家园山民平为校长，内分设本科、师范科、研究科的建制，主要由日本音乐家来任教。

1939年，在长春还建立了一个名叫"新京音乐院"的综合性音乐团体。这个"音乐院"下设许多附属机构，主要有：管弦乐部（又称为"新京交响乐团"）、吹奏乐部（又称为"新京吹奏乐团"）、合唱部（又称为"新京合唱团"）、满洲乐部（即习研清朝传统音乐的

---

①董清才（1906—1976），祖籍福建安溪，1906年2月23日出生于台湾省屏东县一个中医家庭。早年毕业于台南师范学校，1929年赴日本武藏野音乐学院主修小提琴和作曲。1933年毕业后即在吉林师道大学（原名吉林高等师范学校）音乐系任教（乐理、和声、视唱、钢琴、声乐、合唱、合奏等）。1942年又赴日本，在东京音乐学校（即现在的东京艺术大学）继续深造。1944年回国后历任哈尔滨、大连、长春、吉林、沈阳等地音乐及师范院校音乐教授。中华人民共和国建立后，主要在沈阳音乐学院和吉林艺术学院任教。

团体)、教育部(即附设的"音乐体操研究所")、乐员养成所(即"学员班"),以及作曲部、教科书编纂委员会等。这个团体机构庞杂、人员众多,到1941底"太平洋战争"爆发后,因经费紧缩而进行改编,改称为"新京音乐团",主要从事演出活动。在长春还建立了一个主要为溥仪皇宫服务的伪满"宫内府乐队"(双管编制的正规的管弦乐队)。这个乐队采取学员培训的方式来组建,始建于1932年,于1935年改组,先后开设了四期,共招收了五十多名学员,大多数后来均留任为队员。抗战胜利后,这个乐队的留任人员,基本上先归入金山领导的"清华电影制片厂";中华人民共和国成立前后,又曾合并于解放军海军政治部文工团,后来有些人员又分别调到解放军总政治部歌舞团(如车健、赵仲三等)及"八一电影制片厂"(如李伟才、张赫等)。

哈尔滨从20世纪20年代以来,就是东北地区俄裔音乐家活动的中心,先后建立了名目繁多的音乐团体。1935年日伪统治者将这些团体进行整编,组成了综合性团体伪满"哈尔滨交响管弦乐协会"。该协会下设有:交响乐团、吹奏乐团、哥萨克合唱团、巴拉莱卡合奏团等附属单位。其中以"哈尔滨交响乐团"阵容最强,活动频繁。这个乐团以日、俄音乐家作为其主干,后来还创办了一份音乐刊物《哈响》月刊。

大连地区比较重要的音乐团体有:由村冈乐童领导的"村冈管弦乐队"(建立于1919年);以高津敏为首的"满铁音乐会"(建立于1922年,下设有合唱部、管弦乐部、曼多林部、钢琴科等);由木村辽次领导的"大连交响乐团"(建立于1939年)等。

抗日战争胜利后,上述机构的中国音乐家及所培养的青年音乐工作者,先后转至长白师范学院、长春电影制片厂,以及中央和地方院团工作的,有董清才、霍存慧、王治隆、尹升山、尹志超、王铁铮(也夫)、夏重恒等。[①]

二、华北沦陷区的音乐

"华北沦陷区"建立于1937年秋,其音乐活动则起始于1938年的平津一带。如1938年春建立的伪"北京师范大学音乐系"(最初是男女分校,分别称为北京师范学院音乐系和北京女子师范学院音乐系,至1940年秋决定男女合校,音乐系也随着合二为一),系主任先后由柯政和、张秀山、李恩科等担任,至1944年又改由日籍音乐家宝井真一任系主任;燕京大学音乐系(开始还保持一定的活动,至1941年底"太平洋战争"爆发后即停办),仍由范天祥任主任;天津音乐专修学院,由张霄虎、陆以循等负责,以及天津基督教青年会音乐专修科等。音乐表演团体大多数是业余性的社团,其中比较重要的有:属于广播电台领导的"北京

①参阅《长春文史资料》(1989年第二辑),刘欣欣、刘学清编著的《哈尔滨西洋音乐史》(人民音乐出版社,2002年),林瑞兰编著的《东北现代音乐史》(春风文艺出版社,1998年)。

广播合唱团”(主要活动于1939年至1941年间)和“北京广播交响乐团”(建立于1942年);属于基督教系统的有:由音乐家格莱姆斯领导的“北京合唱团”、“北京交响乐团”(这两个团体中均有相当比重的外籍团员,至“太平洋战争”爆发后也暂停活动,直至抗战胜利后才恢复),和北京“基督教青年会合唱团”、“天津基督教青年会歌咏团”等。此外,完全属于私人自发组织有:张肖虎领导的“天津工商学院管弦乐队”,由雷振邦领导的“北京交响乐团”等。

在“华北沦陷区”的音乐院校及表演团体中,起骨干作用的音乐家主要有:张秀山、老志诚[①]、柯政和、江文也、李恩科、张肖虎[②]、雷振邦[③]、蒋风之[④]、陆以循、李鸿宾等。

图 06－01



图 06－01　张肖虎头像(见《中国音乐学院建院50周年纪念册》)

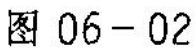


图 06－02

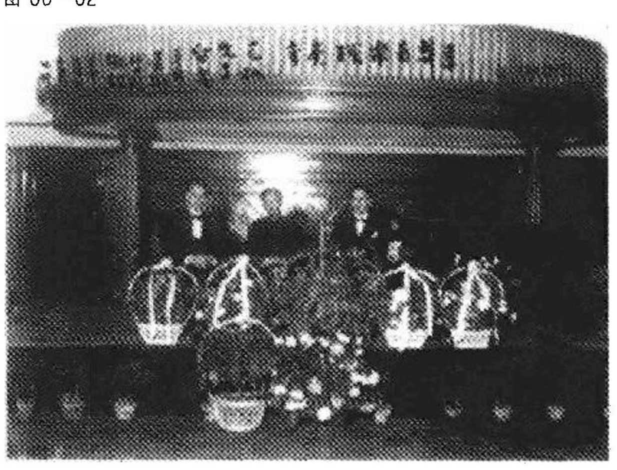


图 06－02　1941年北京私立京华美术专科学校音乐会后王春芳(左)蒋风之、(中)老志诚、(右)三人合影(张肖虎先生提供)

①老志诚(1910—2008),广东顺德人。1920年开始学习钢琴,1926年入北平师范学校艺术科主修钢琴,从师于李树化教授。1932年创建私立京华美术学院,任音乐系主任。中华人民共和国成立后历任北京师范大学、北京艺术师范学院、中国音乐学院教授。

②张肖虎(1914—1995),原籍江苏武进县,出生于天津。1931年入清华大学土木工程系学习,同时参与该校的管弦乐队,并向托诺夫、古普克等外籍教师学习小提琴、钢琴、作曲理论等。毕业后曾留校在“音乐室”工作。抗战期间,他主要在天津耀华中学、天津工商学院、天津基督教青年会等单位工作。抗战胜利后回到清华音乐室,任主任导师。1950年后先后在北京师范大学音乐系、北京艺术师范学院等单位任教。80年代后,任中国音乐学院副院长和重建的北京师范大学音乐系主任等。

③雷振邦(1916—1997),满族,北京市人。1938年曾在日本东京高等音乐学校学习作曲,师承松平赖则。回国后主要在北京各中学任教。中华人民共和国成立后,先后在北京电影制片厂、长春电影制片厂从事作曲。曾为影片《董存瑞》、《五朵金花》、《刘三姐》、《冰山上的来客》等近六十部新闻纪录片、故事片创作音乐。

④蒋风之(1908—1986),江苏宜兴人。1927年入上海国立音乐院,主修琵琶。1929年转入北平大学艺术学院学习二胡、小提琴,师承刘天华。1932年后历任其母校、京华美术学院、北平艺专等校音乐教师。中华人民共和国成立后,历任中央音乐学院、北京艺术学院、河北师范学院、中国音乐学院教授。1980年任中国音乐学院副院长。先后培养了大批二胡演奏家,如项祖英、蒋巽风、王国潼、蒋青等。

三、华中沦陷区的音乐

随着1940年汪伪政权的建立和1941年冬"太平洋战争"爆发、上海"孤岛"（即当时上海的"租界"）的陷落，形成了以南京、上海为中心的"华中沦陷区"。在上海"租界"陷落不久，汪伪政权即将原"上海国立音乐专科学校"接管、改建的"国立音乐院"（有些资料称"国立上海音乐院"），由李惟宁任院长，并留任了一些原来的教师和大部分留居上海的外籍教师。与此同时，一些不愿在伪国立音乐院任教的中外教师便纷纷转入丁善德、陈又新所创办的"私立上海音乐专科学校"（该校的前身即丁、陈于1937年所创办的"上海音乐馆"）。这两所学校同时进行了公开招生和正常的教学活动，又各自组织了自己的师生音乐会。至抗日战争胜利后，上述两所音乐院校均并入"国立上海音乐专科学校"，校长为戴粹伦（详见本章第二节）。

1941年冬"太平洋战争"爆发后，原上海租界的"工部局管弦乐队"为敌伪当局所接收，改建的伪"上海音乐协会爱乐乐团"，绝大多数外籍队员均留任。原常任指挥梅百器自动辞职，由富华、朝比奈隆、司洛茨基、李惟宁担任。此外，在汪伪的"首都"南京，也建立了"市政府管弦乐队"、"市政府吹奏乐团"等。敌伪在南京又成立了一个所谓"中华音乐协会"的组织，曾出版过乐谱等。

1944年，经过长期的酝酿，以当时在"国立音乐院"的学生李德伦[①]等为主，在刘海皋（即刘诗昆的父亲）、曹石峻等爱好音乐的资本家支持下，正式成立了业余性的"中国青年交响乐团"。其指挥先后为弗兰克尔、阿甫夏洛穆夫（详见本章第五节），乐队队员有：马思宏、谭抒真[②]、陈传熙、马思琚、马思芸、司徒华城、司徒兴城、秦鹏章、钱恺珊，以及留沪的一些外籍乐师等。

---

①李德伦（1917—2000），北京人。早年即自学钢琴，1935年参加"一二·九爱国运动"后即投身救亡抗日歌咏活动。1938年入辅仁大学历史系。1940年入上海国立音专，主修大提琴，同时参加上海的地下"学运"。1946年毕业，同年秋赴延安，在中央管弦乐团任教并兼指挥。中华人民共和国成立后，任北京人民艺术剧院乐队指挥。1953年公派赴苏联进修。1957年回国后，长期任中央乐团交响乐团首席指挥。

②谭抒真（1907—2002），山东青岛人。1923年入北京大学音乐传习所学习，1926年开始在上海美专任教。1928年赴日本，从师于捷克指挥家柯尼希，学习小提琴。1939年又在上海从师德国小提琴家魏登堡。1947年后历任国立上海音专和上海音乐学院教授、管弦系主任、副院长等。除了长期从事小提琴教学外，还从事提琴的制造和研究。

图 06－03

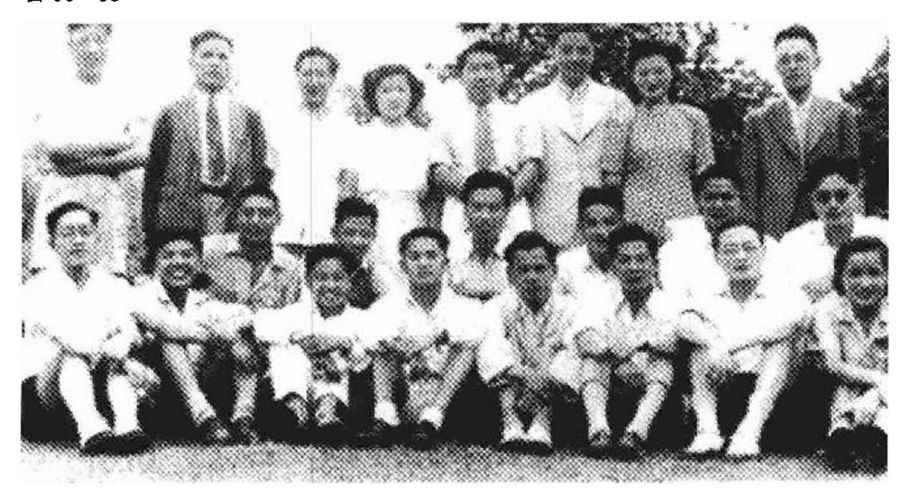


图 06－03　1944年上海中国青年管弦乐团大部分团员于兆丰公园合影（引自罗筠筠《李德伦传》，作家出版社）
前排左起：4 司徒华城、5 黄飞然、8 钱抱珊；中排左起：3 李德伦、4 司徒兴城、5 曹石峻
后排左起：2 司徒海城、3 陈传熙、4 李钰、8 谭抒真

汪伪政权为了麻痹人民群众的抗日情绪，由其宣传部的头目出面，将上海各公私营电影公司合并为“中华联合电影制片公司”，并专门设置了一个“音乐科”，作为笼络电影歌星（如周璇、严华、龚秋霞、李丽华、白光等）及吸引少数音乐家（如陈歌辛、黎锦光、姚敏、严折西等）为敌伪在沦陷区大肆推广娱乐性电影音乐活动的领导机构。他们先后拍摄了以《蔷薇处处开》、《万紫千红》、《万世流芳》、《鸾凤和鸣》、《凤凰于飞》等为主的故事片和音乐歌舞片。特别是从1942年至抗战胜利这个阶段，以上海的电影歌舞界为中心所掀起的“不思亡国恨、沉醉于个人享乐”的浊浪，对后来许多城市通俗音乐的发展及城市人民的音乐审美情趣，留下不可轻视的消极影响。

在上述三个“沦陷区”内，国乐演奏方面比较重要的团体都是各地区民族器乐演奏人才所自发组成的社团，如上海的“国乐研究会”（会长为孙裕德，建于1941年）和“中国管弦乐队”（负责人为卫仲乐，建于1941年），以及哈尔滨的“古风音乐会”（会长为王昭麒，建于1939年）和长春的“薰风音乐会”（会长为朱炳扬，建于1941年）等。

关于三个“沦陷区”中的进步音乐活动，留存的资料极少。只知道1935年在哈尔滨成立了一个中国共产党的外围组织“哈尔滨口琴社”。该社在1935年底和1936年10月先后举办了两次带有爱国宣传的音乐演出，第一次公开演出了纪念“九一八事变”的乐曲《战场月》（原名“沈阳月”，由张季让、王沛伦作曲）；第二次演出了以聂耳的《大路歌》、《开路先锋》等作品的改编曲音乐会，均引起较大的社会影响。1937年4月，日伪军警即对该社的一些骨干成员（主要是隐蔽在这些团体的地下党员和有关外围组织的成员）进行了两次搜捕及残害，该社的活动也遭明令禁止。

此外，个别音乐家也曾创作过一些隐含抗日要求的作品，如张霄虎在1940年所创作的歌剧《木兰从军》和1945年春创作的交响诗《苏武》，均以借古喻今的方式表达了自己的爱国思想。据了解，在敌伪的“国立音乐院”内以李德伦、瞿希贤等为主的进步学生，向敌伪势力开展了一些斗争，以及沈湘[①]等曾公开抵制敌伪音乐院企图组织为日寇侵略军捐献飞机的音乐会，而被校方无理开除等等。

乐 06-01 交响诗《苏武》

第二节　“国统区”的音乐生活和音乐建设

抗日战争全面爆发后，在不到一年的时间里，我国沿海许多地区先后被敌寇所占领。当时在上海的外国“租界”，由于英、美、法等国还没有与日本宣战，敌伪一时还没有直接侵入上海“租界”。那里暂时还保持着表面的平定，但革命与反革命、爱国与叛国的暗流斗争激烈。这一时期人们称之为“孤岛时期”，为时约四年不到（即1937年冬至1941年底）。由于“孤岛时期”的上海与重庆的“国民政府”仍维持广泛的联系，一般被仍视做当时“国统区”的一部分。

一、城市音乐生活概况

在那期间，由于多数中国音乐家纷纷奔赴抗日斗争的前线和“大后方”，上海的抗日音乐活动迅速锐减，只有少数音乐家还是以各种方式坚持进行一定的“孤岛”（即指

---

①沈湘（1921—1993），河北省天津市人。1940年入燕京大学学习英国文学和音乐。1942年转入上海圣约翰大学英文系学习，同时入敌伪国立音乐院，主修声乐，师承苏石林、拉普等。1944年投师原工部局乐队指挥马·帕契学习声乐，得益匪浅。同年起即在上海举办个人独唱音乐会，受到很好的评价。1947年秋任教于北京国立北平师范大学，1949年任教国立北平艺专音乐系。中华人民共和国成立后，长期在中央音乐学院任教，培养了如杨比得、金铁霖、殷秀梅、梁宁、迪里拜尔、程志、刘跃、关牧村等许多优秀声乐人才。80年代后，曾多次应邀担任各种国际声乐大赛的评委，形成了饮誉中外的独特风格的教学体系。

当时还没有沦陷于日军的上海租界)音乐活动。如1938年,陈歌辛在上海地下党(具体通过姜椿芳等人的联系)的支持下,曾创办了“歌咏指挥训练班”,继续从事培养歌咏活动的骨干及在群众中推广抗日歌曲和苏联革命歌曲等;1939年他还与舞蹈家吴晓邦等共同创作了《罂粟花》、《丑表功》、《传递情报者》等小型舞剧,以及他创作了声乐组曲《春之消息》(根据同名儿童歌舞剧改编)等,隐晦曲折地表达了上海人民和作者自己的反帝爱国愿望。又如,1938年曾公演了由张昊作曲的歌唱剧《上海之歌》(蔡冰白编剧),1939年曾公演了陈田鹤作曲的小歌剧《桃花源》(魏如晦编剧),1940年公演了钱仁康作曲的歌剧《大地之歌》(蔡冰白编剧)等,对配合当时“孤岛”的现实斗争以及对中国歌剧的发展均进行了继续的开拓。

“孤岛”时期的音乐教育方面,以萧友梅为首的上海“国立音专”还在上海“租界”继续坚持苦苦办学(对外以“私立上海音乐院”的名义);丁善德和陈又新等人则先后在“租界”创办了私立的“上海音乐馆”、“私立上海音乐专科学校”,成为“国立音专”教学的补充。音乐表演方面,以梅百器为首的上海“工部局管弦乐队”还定期坚持了他们的演出活动,美国海军“第四舰队陆战队的军乐团”,每周仍保持在“大光明电影院”举办定期性的“礼拜音乐会”。当时,有些私营制片厂却还在繁忙拍片,其中有的以适当的方式还拍摄了一些针对现实矛盾、隐喻民族苦难的影片,有的则转为逃避政治、追求娱乐的方向。尤其以“百乐门”舞厅为代表的娱乐场所,还充塞着大批舞女、歌星为继续迎合某些上海市民所沉醉的灯红酒绿的娱乐生活进行“增光添彩”。这种状况一直维持到1914年“太平洋战争”爆发、上海租界的迅即沦陷为止。

“相持阶段”开始以后,以“大后方”为主的“国统区”的群众性抗日爱国运动,迅速被一股阴暗的政治空气所包围。国民党顽固派一方面加强对群众抗日音乐运动的压制和迫害;另一方面利用各地到“大后方”的音乐家的爱国热情和他们在生活上的实际困难,迅速建立各种名目的音乐机构,企图以此来全面控制“大后方”的社会音乐生活。如在1938年底至1940年,国民党当局多次强迫迁到重庆的军委会政治部“三厅”的工作人员集体加入国民党,遭到抵制后又明令解散“三厅”、另行成立了“中华文化工作委员会”,实际上剥夺了原军委会政治部“三厅”文化宣传方面的实权;1939年反动当局又在国民党的“中央训练团”内成立了一个“音乐干部训练班”,开始将专业音乐教育的建设也纳入其政工人员的培训计划内[①];1940年1月,出版了由教育部音乐教育委员会

①中央训练团是当时国民党统治当局最高的政工干部培训机构,其团长即由国民党最高统帅蒋介石所兼任,其机构及工作人员均挂职军队编制。过去有人认为其“音乐干部训练班”的建立,是由于原班主任华文宪与陈诚有亲密关系的个人关系所造成的,此说的可靠性还待考。

主办的《乐风》月刊，1941年出版了由军委政治部主办的《音乐月刊》及三青团中央主办的《青年音乐》等刊物；1943年，教育部又奉命成立了“国立礼乐馆”、“中国音乐学会”等机构，大肆鼓吹所谓“复兴乐教”，极力提倡封建礼教学说和制礼作乐的活动，等等。此外，他们当时还花了不少气力，表面上仍然打着“抗战”的旗号大搞什么“精神总动员”，隆重举办什么“千人大合唱”、“万人大合唱”，甚至企图利用保甲制度来推广有利于反动统治的歌曲，等等。当然，绝不能将参与上述机构活动的绝大多数音乐家和一般工作人员的爱国愿望同反动当局的政治企图相等同看待。但这些情况与抗日战争前国民党统治当局对音乐事业建设的极端漠视相比，确是形成了极大的反差。

上述这些情况，确曾给当时的抗日文艺音乐运动的发展带来了不少阻碍和制造了愈来愈多的困难，也使音乐界一部分人对以救亡抗日为主要内容的“新音乐”的前途产生了一时的疑虑和动摇。当时，以郭沫若、阳翰笙为代表的许多进步人士仍为坚持抗战、坚持民主做了大量的工作。以李凌、赵沨为代表的进步音乐工作者，在重庆八路军办事处的直接关怀下，于1940年1月公开出版《新音乐》月刊，争得了一个能够公开合法宣传抗日、传播进步音乐创作和理论、沟通各地抗日音乐运动的情况和经验的舆论阵地。他们首先利用《新音乐》月刊这个舆论阵地，连续发表了《新音乐运动到低潮吗?》（李绿永，即李凌）、《新音乐运动应该注意的几点》（天风），以及《中国新音乐运动史的考察》（赵沨）等文章，从正面论述了音乐与抗战密不可分的关系，全面分析了当时新音乐运动看来好像处于低潮的真正原因，号召革命的音乐工作者要善于适应发展的要求，了解大众的迫切需要和大众的艺术爱好，以及加强对各地音乐运动的领导等；明确指出新音乐运动仍有光明的前途，它已开始向农村深入；并进一步指出，新音乐运动也只有与抗战结合、与大众结合才能有发展的可能，否则便是死路。但是，在对陈洪、陆华柏的批评中也存在一些值得吸取的教训（有关情况请参阅第八章第一节中“有关‘新音乐’的批评和反批评”）。

另一方面，为了澄清音乐界过去关于“民族形式”的实践中所面临的一些疑惑及认识分歧，引导音乐工作者认真向传统的民族民间音乐学习，《新音乐》月刊曾专门展开了关于音乐“民族形式”的专题讨论。虽然通过讨论不可能解决有些问题的认识分歧，但它对后来“国统区”音乐创作的发展，仍产生了不小的深远影响。此外，《新音乐》、《每月新歌选》（林路主编）等刊物，还介绍了不少抗日民主根据地的音乐创作和“国统区”的进步音乐作品。这些作品对于当时整个“国统区”抗日音乐运动的开展以及群众音乐生活的活跃，起了相当大的积极影响。因此，《新音乐》月刊一度发行量高达三万份，成为当时“国统区”内销售数量最多、影响最大的音乐杂志。当然，《新音乐》也很快引起了反动派的注意，终于在1943年被无理勒令停刊。但是，反动派的迫害并不能阻止新音

乐运动的发展,"国统区"的革命音乐工作者又利用中华交响乐团的《音乐导报》及副刊《音乐艺术》等名义坚持出版,积极保持"国统区"进步音乐运动的宣传阵地。

40年代的"国统区"专业音乐活动比较集中在重庆,它是当时国民政府的"陪都"、"大后方"的政治中心,原来分散在全国各地的音乐工作者大多集中在那里。例如在那里先后建有"中央广播电台"、"励志社"(这个团体实际上是隶属于国民党军队的、专门提供高级官员娱乐的文艺俱乐部,当时它还担负着国民党政府对外接待政要的任务)、国立音乐院的实验管弦乐团、国立实验剧院的管弦乐团及"中华交响乐团"[①]等。抗战胜利后,原属于敌伪的"沦陷区"的"上海音乐协会爱乐乐团"(抗战前上海租界"工部局管弦乐队" 即其前身)也相应改为"上海市政府交响乐团",指挥为富华等,团长先后为谢锡恩、许锦清、戴粹伦。

当时"大后方"的各种音乐演出活动还比较活跃。首先是1938年在武汉建立的十个军委会政治部"演剧队"和四个"抗敌宣传队"仍是分散在"大后方"各战区进行抗日文艺宣传的主力。其次,以重庆为主陆续成立的一些高等专业音乐艺术院校,中华交响乐团、国立实验歌剧院和教育部巡回合唱团等艺术单位及个人,也逐渐举办了各种形式的音乐演出活动。如1942年1月底至2月初和1943年1月至2月,在重庆曾两度隆重上演了大型歌剧《秋子》(臧云远编剧,黄源洛作曲,张权、莫桂新等主演),1944年该剧还在昆明、遵义等地上演过。在"国统区"内各地(如桂林、昆明等)坚持经常音乐演出活动的进步社团,如育才学校(校长陶行知)音乐组[②],以及原由"三厅"组建的"孩子剧团"及"新安旅行团"等,也得到群众的支持和欢迎[③]。上述音乐团体始终在艰难的条件下坚持"大后方"抗日宣传,为推动各地群众音乐运动的开展和丰富人民群众的音乐生

---

①中华交响乐团于1940年5月在重庆正式成立,抗战胜利后随教育部迁到南京。它是中华人民共和国成立前我国自己组织的唯一配备齐全,并在演奏上达到一定水平的双管编制的专业性管弦乐团,拥有团员五六十人。由司徒德、马国霖为负责人,马思聪、郑志声、王人艺、林声翕先后担任指挥。该团直至1949年中华人民共和国成立前夕才在广州停办解散。

②这是著名教育家陶行知于1939年7月在重庆创办的,以集体生活和分组教育、以发挥手脑并用为原则而培养人才幼苗的实验学校。这所学校的经费完全依靠陶行知个人向社会进行捐助解决,学生的学习、生活费用全部由学校供给。全校分音乐、戏剧、文学、绘画、社会、自然等若干组,按学生的条件和才能分别给予特殊的培养。陶行知的办学得到了以中国共产党及各方面进步人士的支持,先后为我国培养了大批有用的人才。抗战胜利后,该学校即迁址上海郊区大场镇,1952年一度改名为"行知艺术学校",之后又合并于上海各有关教育单位。

③由于其队员大多数年龄较轻,很难适应当时"国统区"的复杂政治情况。后来在中国共产党的领导下,决定将孩子剧团以"自行解散"为名,分散安插到各院校团体暂时保存力量;而将新安旅行团全部转移到新四军,在华东抗日根据地内继续活动,一直保持到上海解放。"新安旅行团"原是陶行知抗战前在苏北创办的新安小学,于抗战爆发时由其校长汪达之所率领的部分师生组成的抗日巡回宣传组织的名称。

活，都做出了不小的贡献。

抗日战争胜利后，为了加强对“国统区”音乐运动的领导，更广泛地团结音乐界各方面的力量，于1946年初曾在上海筹组“上海音乐协会”（由马思聪任理事长，丁善德、陈洪、李德伦等为常务理事，戴粹伦、杨嘉仁、谭抒真等为监事，协会成立初期曾组织了一系列的音乐演出活动）；原来在重庆的“新音乐”社则迅速分赴上海、北京、武汉、广州等地开辟音乐活动。在大、中城市中，进步的音乐工作者和广大群众还开展了形式多样的“反饥饿、反内战”的音乐活动等。特别是在蓬勃高涨的各地学生运动中，进步歌咏活动（如昆明的“西南联大歌咏团”，重庆的“民主”、“星海”歌咏团，香港的“虹虹”、“星岛”合唱团，苏州的“艺声歌咏团”等等）曾对团结当地的进步群众起了不小的宣传鼓动作用。此外，还有一些音乐家，如王洛宾曾深入西北各地进行了大量少数民族民间歌舞的收集、整理、改编，戴爱莲、吴晓邦、王嘉祥等舞蹈家将这些民间歌舞搬上舞台，推动了“大后方”演唱民歌也逐渐形成为一种新的风尚。民歌演唱会的举行，以及各种各样的民歌集的编印、研究，均得到了社会的广泛重视。

抗战胜利后“和平民主的新中国”并没有得以实现，相反1946年“国共合作”的局面被彻底破坏，反动派愈来愈变本加厉地压制破坏进步音乐的各种合法活动。很多进步音乐刊物被迫停刊，很多演出活动被禁止，许多歌咏团被解散（如重庆的“星海合唱团”、“民主合唱团”等），许多爱好进步音乐的学生也被逮捕或开除，甚至于连唱民歌也被视为非法活动。但是，“国统区”的进步音乐活动并没有因此而停顿下来，进步音乐工作者正像所有的革命群众一样，在压迫者面前表现了更为顽强的斗志。如1946年5月反动派非法没收了《新音乐》华南版第二期的全部刊物，他们就在第三期中发表了一篇题为《决心与抗议》的社论。社论庄严地宣告：“我们要向读者表示我们的决心，无论怎样困难的条件下，本刊一定要继续出下去。压力愈强，此心愈坚。为了新音乐运动，为了建立新中国的民族音乐，我们不惜任何牺牲，不畏任何暴力！……我们要向国内的反动派们提出我们最重要的抗议……我们要用人民雄大的歌声来为你们高唱葬曲，直到你们全部消灭为止。”

当时，在大多数公立和私立大学、中学，包括一些著名的教会学校（如燕京大学、圣·约翰大学、东吴大学、金陵女子文理学院等），随着进步的学生运动的开展，一场新的群众性歌咏活动也高涨了起来。在学生的集会游行中高唱《团结就是力量》（先后共有三首同名的歌，其中唱得最广泛的是利用一首美国歌曲《共和国的战歌》的副歌部分给以填词而成，另两首是由无名的音乐工作者所创作的和从“解放区”传入由卢肃所创作的），面对着反动军警高唱《你这个坏东西》、《跌到算什么》、《古怪歌》、《茶馆小调》等，有些群众性的歌咏团还排演起解放区的歌剧《农村曲》、秧歌剧《兄妹开荒》、《黄河大合

唱》和《"九一八"大合唱》(李凌改词,并改名为《新年大合唱》)等。

二、音乐教育事业的发展和台湾回归初期的音乐建设

全国各地的许多音乐工作者随着政府机关、学校团体撤退到西南"大后方",为在这些地区发展专业音乐教育事业创造了条件。首先,1940年在重庆成立了"国立音乐院"(抗战胜利后迁至南京),先后由顾毓琇(兼)、杨仲子、陈立夫(兼)、吴伯超主持校政,逐步建成为当时大后方的最高音乐学府。1942年秋,又决定将原省立福建音乐专科学校(创办人为蔡继琨)改为国立,先后由卢前、萧而化、唐学咏主持校政。同年,教育部又决定将已结束的原"中训团音干班"改建为"国立音乐院分院"(于1945年该校又改名为"国立上海音乐专科学校"),由戴粹伦[①]主持校政。

图 06-04

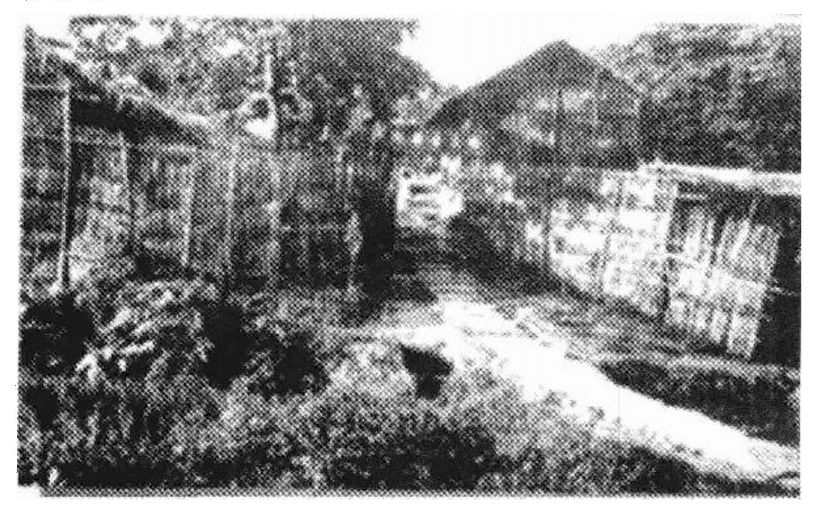


图 06-04　重庆国立音乐院院址的入口(见《吴伯超的音乐生涯》图页,中央音乐学院出版社)

图 06-05



图 06-05　吴伯超半身像(见《吴伯超的音乐生涯》,中央音乐学院出版社)

①戴粹伦(1912—1981),江苏吴县人。1927年入国立音乐院本科主修小提琴,1934年毕业。1936年留学奥地利维也纳音乐学院,1937年回国,开始主要在各地从事小提琴演奏。1939年任教于"国立音乐院"和"中训团音干班"。1942年任国立音乐院分院院长。1945年秋,任国立上海音专校长兼上海市政府交响乐团指挥。1949年任台湾省立师范学院音乐系主任,1959年任"台湾省"政府交响乐团团长兼指挥。1973年退休后移居美国,1981年病逝于美国加州。

图 06－06



图 06－06 戴粹伦半身像（摘自韩国鐄撰《戴粹伦》，时报出版社）

这三所都是当时在“国统区”所建立的专业比较齐全、教师队伍比较坚实的音乐院校。专业系科的设置均拥有理论作曲、声乐、管弦（后还增设“国乐组”）、钢琴（或称“键盘”）的建制。教师阵容在理论作曲方面有：吴伯超、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、陈德义、谭小麟、缪天瑞、萧而化、弗兰克尔（犹太裔）、许洛士（德籍）等；声乐方面有：应尚能、黄友葵、斯义桂、周小燕、苏石林（俄裔）等；钢琴方面有：李翠贞、丁善德、范继森、李嘉禄、拉查雷夫（俄裔）、福路（美籍）等；小提琴方面有：戴粹伦、张洪岛、陈又新、黄飞立、富华（意籍）、阿德勒（奥籍）等；大提琴方面有：黄源澧、佘甫磋夫（俄裔）、曼爵克（犹太裔）等；民乐方面有：杨荫浏、曹安和、储师竹、刘北茂、陈振铎、陆修棠等；管乐方面有：洪潘、夏之秋、秦鹏章等。

此外，在“国统区”各地还先后建立了：国立女子师范学院音乐系（吴伯超负责，1940年）、国立歌剧学校（王泊生、郑志声等负责，建立于1941），国立社会教育学院音乐系（先后由刘雪庵、应尚能负责，1943年正式建立音乐系），国立湖北师范学院音乐系（喻宜萱负责，建立于1944年）、四川省立艺术专科学校音乐科（许可经负责，建立于1939年）、广西省立艺术专科学校音乐科（满谦子负责，建立于1940年），以及私立西北音乐院（赵梅伯负责，建立于1943年）、国立湖南音乐专科学校（胡然负责，建立于1946年）、国立北平艺术专科学校音乐系（赵梅伯负责，建立于1946年）、广东省立艺术专科学校音乐系（马思聪、黄友棣负责，建立于1946年）等。

经过将近十年的努力，上述院校为国家培养了大批优秀的音乐新人才，如：理论作曲方面有陈培勋、瞿希贤、王震亚、谢功成、刘文晋、郭乃安、严良堃、罗忠镕、苏夏、刘烈武、盛礼洪、黎英海、桑桐、陈铭志等；钢琴方面有吴乐懿、洪士銈、李昌荪、洪达琳、李莪荪、周广仁等；声乐方面有斯义桂[①]、魏启贤、沈湘、张权、黄源尹、莫桂新、王品素、郑兴丽、温可铮，丑辉英等；提琴方面有司徒华城、司徒兴城、马思琚、盛雪、王连三、朱永宁等；管乐方面有韩中杰、马思芸、李学全等；民乐方面有张锐、曹正、张韶、聂静宇等。

---

①斯义桂（1917—），浙江奉化人，1917年6月出生于广东。1936年入上海国立音专，主修声乐，从师于俄裔声乐大师苏石林教授。1940年以优异的成绩毕业。先在各大城市进行广泛的演出活动，饮誉乐坛。抗战期间，先后在上海国立音专、重庆国立音乐院、中央训练团音干班等单位任教。1947年后主要在美国深造和任教，后广泛于世界各地巡回演出，被誉为“美国十大歌唱家”之一。

值得提出的是，1939年7月在重庆还建立了一所用以培养特殊才能的私立学校，即著名教育家陶行知创办的“育才学校”，其中设有“音乐组”。其学生大多数是直接从各地的“难童收养所”中挑选的少年，入校后除了在音乐基础和文化方面给予全面的教育外，也根据学生的才能和学校的条件（先后聘任了小提琴、大提琴、钢琴、声乐、作曲的专业教师指导）给予“学用结合”、“工读并重”的特殊培养。音乐组的主任先后由任光、贺绿汀、任虹、李凌等负责，许多重庆的知名音乐家如马思聪、黎国荃、范继森、姜瑞芝、朱崇志、胡然、姚牧等，均热情地为之义务兼课教学。在将近十年（由重庆至上海）里，先后培养了像黄晓庄[①]、庄严、陈贻鑫、杜鸣心、陈复君、欧阳小华、熊克炎、杨秉荪、李琪芳、卞祖善等大批优秀的青年音乐工作者。

图06－07

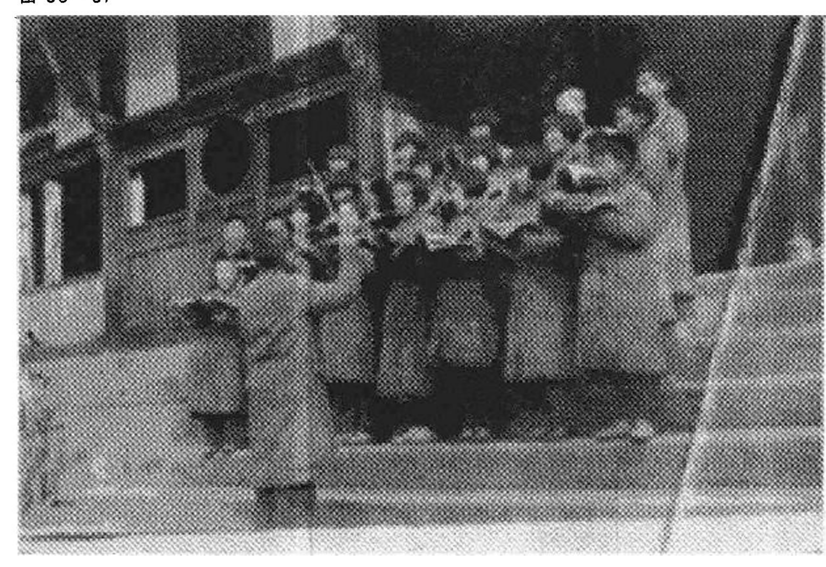


图06－07 育才学校音乐组演出照（由陈复君、陈贻鑫提供）

在1945年后，国立音乐院和国立福建音乐专科学校在当时教育行政当局的支持下，进一步先后创办了主要为培养管弦乐队后备人才的“幼年班”，实际上为中华人民共和国建立后全面建设附设中等专业音乐教育的建制开了先河。

①黄晓庄（1926—1946），贵州贵阳人，出生于江苏南京。1941年入育才学校，学习大提琴，但在音乐创作上已表露出突出的才能，创作了钢琴曲《小花鼓》、合唱曲《往哪里逃》等几十首作品。1946年作为“四八烈士”之一于山西黑茶山遇难，时年仅二十岁。

图 06-08

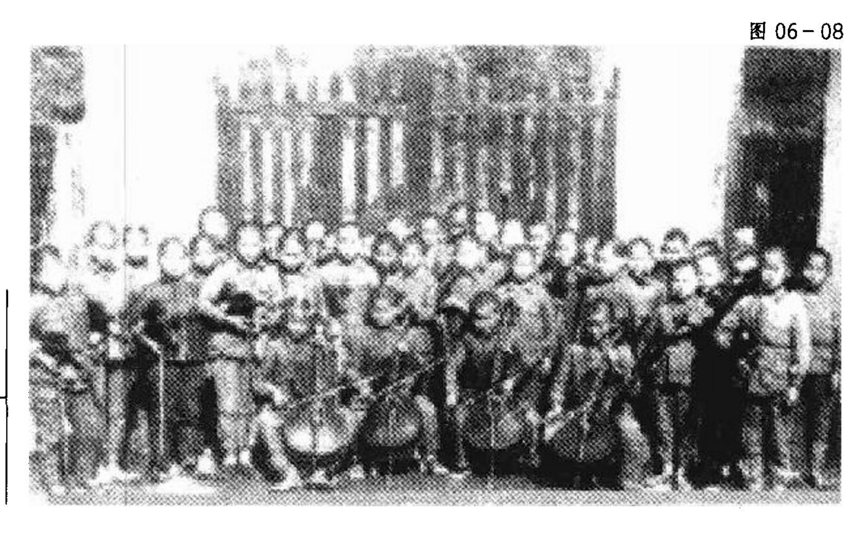


图 06-08 国立音乐院常州幼年班合影（引自《吴伯超的音乐生涯》，中央音乐学院出版社）

但是，关于这一点也必须指出，早在20世纪初由曾志忞创设的"上海贫儿院音乐部"及其附设的管弦乐队和上述由陶行知所创设的"育才学校音乐组" 都已对从幼年培养音乐人才的设想做了试探性的实践。只是前者办学时间太短，未见成效就夭折；后者由于始终得不到当时政府的支持和承认，大大削弱了它应有的影响。至于像这样的直接从少年选调合适人才来进行"乐队队员训练"的做法，还可追溯19世纪末的"赫德乐队"和20世纪30年代"东北沦陷区"的"宫内府乐队"。

随着神圣领土台湾省的回归祖国，许多音乐家(如蔡继琨、缪天瑞、萧而化、马思聪、李凌等)都先后到台湾去，与当地的音乐家共同为台湾省音乐事业的初期建设做出了贡献。如1945年12月在蔡继琨等人的筹划下建立了台湾有史以来第一个大型交响乐团"台湾交响乐团"(初名为"台湾省警备总司令部交响乐团"，1947年即改现名，包括管弦乐队、合唱队、管乐队等)，并出版了台湾第一个音乐刊物《乐学》月刊(缪天瑞主编)；1946年又在台湾省立师范学院中正式成立了音乐专科，1948年改为音乐系（系主任萧而化、戴粹伦、张锦鸿等，即现在台湾师范大学音乐系的前身)。这些音乐专业机构的建立，为后来台湾省的音乐事业发展奠定了最初的基础。

"国统区"的进步音乐工作者为了适应以后新的斗争需要，在解放战争期间也大力进行音乐干部的培训工作。他们曾先后在上海、香港、新加坡等地创办了 "星期音乐学校"（1946年，上海)、"中华音乐学校"（1947年，上海，由李凌、孙慎负责)、"中国音乐学校"（1947年，汤雪耕负责)、"上海音乐函授学校"（1946年底）和香港"中华音乐院"（1947年，由马思

聪、李凌等负责)、新加坡"中华艺术专科学校"(1948年,由赵沨负责)等群众性的音乐教育机构。这些学校的条件、设备虽然比较差,规模也比较小,但他们在短短几年间还是培养了一批新的音乐干部,并且也摸索了一些音乐教育改革的新经验。

第三节 "国统区"的音乐创作

相持阶段"国统区"的音乐创作,占主导影响的还是紧密结合现实的各类群众性声乐作品,并且在内容上也体现了一系列新的社会内容,即紧密联系"坚持抗战、反对投降"和"争取民主、反对法西斯统治"的政治要求;在作品的风格和体裁上出现了揭露现实的讽刺歌曲和各种民歌改编曲;在作品的音调和形式方面受到民间音乐的影响和群众斗争中激情的语调影响也比以前更鲜明了。

在群众歌曲方面,主要代表作有:《你这个坏东西》和《大家唱》(均为舒模[①]词曲)、《跌倒算什么》(舒模、李凌作词,舒模作曲)、《民主是那样》(仁荪词,孙慎曲)、《苦命的苗家》和《读书郎》(均为宋扬[②]词曲)、《往哪里逃?》(舒模词,晓庄曲)等。这些歌曲直率地对反动当局的倒行逆施及所造成的恶果给予无情的揭露和痛斥,同时也表现了进步群众坚强不屈的斗志。这些歌曲的旋律与歌词结合得很紧,形式短小紧凑,音乐的风格非常朴素、爽直,并富于朗诵的特点。

图 06-9



图 06-9 舒模头像(舒小模提供)

①舒模(1912—1991),江苏南京人。1931年入中央大学教育学院艺术系,主修中提琴。抗战爆发后即投身革命,1938年入"三厅"组建的"抗敌演剧队一队"(该队后改为"四队"),从事音乐、戏剧工作,后兼任该队副队长、地下党支部书记。主要音乐作品有《大家唱》、《你这个坏东西》、《跌到算什么》等。中华人民共和国建立后,开始主要在浙江省担任音协、文联的领导,后调任中央戏剧学院歌剧系副主任、中国戏曲研究院艺术研究室主任,长期从事戏曲音乐的研究工作。1982年退休,1991年病逝于北京。

②宋扬(1918—2004),湖北汉川人。抗战爆发后积极投入抗日宣传工作,先后参加"抗敌演剧八队",1944年转入"抗敌演剧四队",先后创作了《古怪歌》、《苦命的苗家》、《读书郎》、《人民的太阳》等。中华人民共和国建立后,任长沙市工人文工团团长。1955年调任中国音协《歌曲》编辑部,1965年任该刊副主编。1973年调中国音乐研究所从事研究工作,1978年后又调任《歌曲》编辑部,主持该刊的日常领导。1986年退休后,任中国音乐研究所特约研究员。2004年10月11日病逝于北京。



重要的讽刺歌曲有《古怪歌》(宋扬词曲)、《五块钱》(费克词曲①)、《黄鱼满天飞》(端木蕻良词，舒模曲)、《薪水是个大活宝》(杜鸣心词曲)等。这些歌曲以漫画式的笔调、隐喻的手法，对处在反动统治下的种种不合理的社会现象进行了深刻的揭露和嘲笑。例如《古怪歌》后两段歌词就鲜明地揭露了当时处在反动统治下的种种值得人们深思的怪现象：“半夜三更里哟，老虎闯进了门哪，我问他来干什么，他说保护小绵羊啊，他说保护小绵羊啊。清早走进城啊，看见狗咬人哪，只许他们汪汪叫哇，不许人

①费克(1917—1968)，原名蒋晓梅。湖北天门人，早年在江西南昌生活。小学毕业后即失学，曾先后当过学徒、小学音乐教师等。1937年抗战爆发后，在长沙从事救亡宣传工作。1938年加入军委会政治部的“演剧九队”，后又转入由我地下党所领导的“新中国剧社”，长年坚持在国统区做革命文艺工作。中华人民共和国成立后，一直在江苏省担任有关文艺及音乐方面的领导工作。重要的歌曲创作有《茶馆小调》、《五块钱》、《哀金城江》、《我们的歌》等。1968年病逝于南京。

图 06－10



图 06－10 宋扬头像（宋小明提供）

哪用嘴来讲话，来讲话。”（见歌曲第二段词）“田里种石头啊，灶里生青草啊，人向老鼠讨米吃，秀才做了强盗啊，秀才做了强盗啊。喜鹊号啕哭啊，猫头鹰笑呵呵啊，城隍庙的小鬼哟，白天也唱起了古怪歌，古怪歌。”（见歌曲第三段词）这些歌曲的音乐，一般都带有民歌式的抒情风格，曲调优美，形象生动，形式多样。

谱 06－02 《古怪歌》 乐 06－03 《古怪歌》











在群众斗争中还产生了许多新的填词改编曲，如有人把《跌倒算什么》改为《坐牢算什么》，又有人把解放区的抗日歌曲《朱大嫂送鸡蛋》改为《朱警察查户口》等等。在学生运动中广泛传唱的《团结就是力量》就是根据一首美国歌曲改编填词的。

谱06－03 《跌倒算什么》 乐06－04 《跌倒算什么》





在抒情性艺术歌曲方面有：赵元任的《老天爷》（明末民谣）、马思聪的《控诉》（北方民谣）、菩萨（即罗忠镕）的《山那边哟好地方》（左弦词）、董源的《别让它遭灾害》（蒙沙词），以及黄晓庄的《花》等。在这些歌曲中，有些表现了生活在"国统区"反动统治下人民对现实的不满和苦闷，有些则反映了他们对"解放区"民主生活和光明未来的热切向往。

├谱 06－04 《山那边哟好地方》前半部分┤ ├乐 06－05 《山那边哟好地方》┤





注：1948年作。歌词已由作者做了一些改动。

此外，像林声翕的《满江红》（岳飞词）和《白云故乡》、刘雪庵的《红豆词》（曹雪芹词）、汪秋逸的《淡淡的江南月》（友群词）、黄友棣的《杜鹃花》等抒情性的独唱曲，都曾在相当一部分群众中受到广泛的欢迎。

├谱 06－05 《红豆词》┤ ├乐 06－06 《红豆词》┤





在说唱性的叙事歌曲方面，比较突出的是费克的《茶馆小调》（长工词）。这首歌曲对反动当局对外消极抗战、对内压制民主的反动统治进行了很生动的揭露，并且，对当时生活在"国统区"一些苟安怕事的人也进行了善意的批评。在曲调与歌词的结合，在节奏的处理，以及运用旋律来塑

图 06-11

图 06-11　费克头像（费克夫人曹岷赠）

造多种形象方面，可以看出作者是广泛接受了民间说唱的影响。值得指出的是，作者把说唱的风格同民歌、群众歌曲的风格创造性地结合了起来，这样就进一步扩大了这种体裁的表现力，并且也加强了这种体裁的群众性和时代感。

谱 06-06　说唱性叙事歌曲《茶馆小调》后半部分

乐 06-07　说唱性叙事歌曲《茶馆小调》



合唱作品方面比较突出的有：张文纲的混声四部合唱《壮士骑马打仗去了》、吴伯超的女声四部合唱《暮色》(歌德诗、郭沫若译)、江定仙的混声四部合唱《呦呦鹿鸣》(诗经词)、陈田鹤的混声四部合唱《蒹葭》(诗经词)，以及黄晓庄的合唱《往哪里逃？》等。

这时期以国立音乐院的"山歌社"[1]和国立上海音乐专科学校作曲系的部分师生，首先为探索中国民歌的多声化进行了创造性的艺术实践，并出版了《中国民歌选》等民歌集。其中有些作品，如《康定情歌》(江定仙编曲)、《在那遥远的地方》(陈田鹤编曲)、《绣荷包》(谢功成编曲)等，都受到当时广大音乐爱好者的欢迎，并经常作为音乐会的节目演出。

在大型声乐体裁方面，比较重要的除了马思聪的《民主大合唱》(端木蕻良词)、《祖国大合唱》和《春天大合唱》(均为金帆词)等作品(详见本章第四节中的"马思聪")外，还有陈田鹤的清唱剧《河梁话别》(卢冀野词，1943年)、陆华柏的《挤购大合唱》(黎维新词，1948年)、吴伯超的混声四部赋格《祭阵亡将士诔乐》(李雷词)，以及瞿白音、周钢鸣等的诵唱长诗《岁寒曲》(舒模、费克、孙慎、草田作曲："哀金城江"、"炸桥"、"没有终点的长征"等十一段)等。

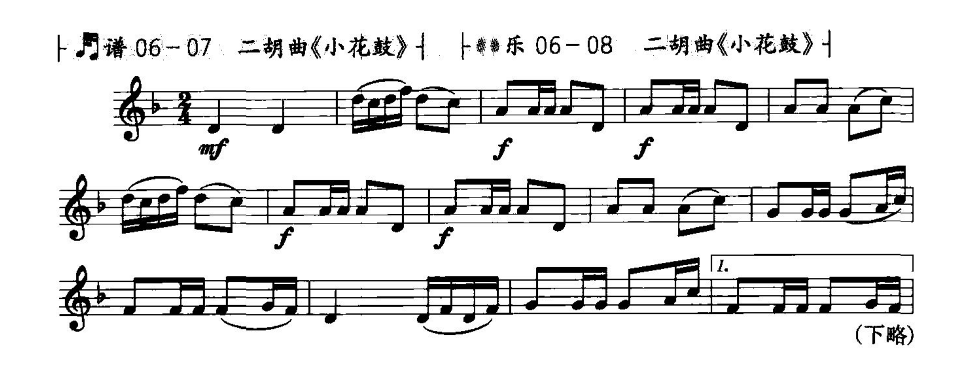
在舞台剧方面，主要有黄源洛的歌剧《秋子》(臧定远编剧)、应尚能的舞台剧《荆轲》(顾一樵编剧)，以及当时在中国的朝鲜音乐家韩悠韩的歌剧《苗家月》等。这些作品从不同的角度揭露了在日本帝国主义的侵略下广大中国人民的抗争和牺牲，在反动当局的腐败统治下社会的黑暗和人民的痛苦，同时也反映了人们坚信黑暗必将过去、光明一定会到来的信念。

在器乐创作方面，由于客观环境的限制，数量极少。比较重要的除了马思聪、谭小麟的作品(详见本章第四节)外，还有丁善德的钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》(1948年)和黄晓庄的钢琴曲《小花鼓》(1944年)，陆修棠的二胡曲《怀乡行》和刘北茂[2]的二胡曲《汉江潮》、《小花鼓》等。

---

①"山歌社"是1944年成立于重庆国立音乐院作曲系的一个业余性学术组织，主要参与者有郭乃安、谢功成、潘名挥、严良堃等，主要宗旨是为了推进有关中国民歌的研究和推广。初期以壁报的方式发表，后改以油印刊物方式发行，1947年曾正式出版了一本《中国民歌选》，由上海中华乐学社公开出版。

②刘北茂(1903—1981)，江苏江阴县人。为文学家刘半农、民族音乐家刘天华的胞弟。1927年毕业于燕京大学英文系，后曾在暨南大学、北京大学等校任教。1942年入重庆国立音乐院，全力投入音乐的教学工作。中华人民共和国成立后，先后在中央音乐学院、安徽艺术学院、安徽师范大学等校任教。一生曾为我国培养了大批二胡演奏及教学人才。他的音乐创作有二胡曲《汉江潮》、《前进操》、《小茶鼓》、《千里淮北赛江南》、《流芳曲》等。



第四节　江文也、马思聪、谭小麟等人的音乐创作

一、江文也及其音乐创作

江文也(1910—1983),原名文彬。原籍福建永定,1910年6月11日出生于台湾省台北市淡水镇。江文也六岁时随家迁居厦门，并在那里开设的台湾子弟学校上学。十三岁(1923年)时随其兄赴日本就读,至十八岁中学毕业后,他考入东京武藏高等工业学校,主修电气机械,并同时在东京上野音乐学校选修声乐。1932年在武藏高工毕业后,即决心弃工就艺,先以演唱及抄谱等为生。由于他在声乐演唱上成绩斐然,连年获奖,曾受聘日本著名的藤原义江歌剧团当歌剧演员。1933年9月,他入东京音乐学校学习作曲,并另师从著名作曲家、指挥家山田耕筰学习。1934年,他开始以主要精

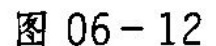

图 06－12



图 06－12　1939年春江文也在北京北海(江小韵提供)

力投入音乐创作。1935年,他与俄裔音乐家齐尔品相识,后与之有着亲密的师生情谊。1936年随齐尔品到北平、上海做考察性旅行，开始对祖国悠久文化传统有所认识并产生浓厚的兴趣。同年,他的管弦乐《台湾舞曲》在第十一届奥林匹克艺术竞赛中获奖,而他的一些其他作品也连年在日本获奖,这使他在东京乃至世界乐坛获得名声。

1938年3月,他应邀到北平师范学院音乐系任教(作曲及声乐),从此基本结束在日本的生涯,开始在祖国定居。1944年他一度遭解聘而失业,1945年冬又因他写过亲日的反动歌曲被国民政府拘押了十个月，出狱后曾靠给北平天主教堂作曲等为生。1947年秋,才应聘为国立北平艺专音乐系的作曲教授,并在国立师范大学音乐系兼课。1949年随“北平艺专”音乐系合并入中央音乐学院任作曲系教授。1957年在“反右运动”中被划为“右派”,调任该院图书馆从事资料编译工作。1978年得以“改正”,恢复其名誉及待遇。1983年10月24日病逝于北京,结束了他复杂坎坷的后半生,时年七十三岁。

江文也是我国近现代一位突出的多产作曲家。一般讲，他一生的创作道路分为三个阶段,即“早期”(1934年至1938年居留日本的时期)、“中期”(1938年至1949年定居北平阶段)、“后期”(1949年中华人民共和国建立以后)。由于特殊的历史情况,他最初只能以一位“日本的台湾”作曲家处身于乐坛。他返回祖国后才逐渐提高其民族意识的觉醒。晚年他又因种种原因历尽曲折坎坷,对他后期的创作及对他音乐作品的传播有不小的影响。江文也一生完成了十五部大型管弦乐曲,一部钢琴协奏曲、四部歌剧及舞剧、六部室内乐、十七部钢琴曲集(包括一部练习曲集在内)、十部古诗词独唱歌曲集、四部天主教宗教音乐,以及相当数量的合唱曲、台湾民歌改编曲等。在1938年回国初期,他曾给伪新民会写过一些新民会所制定的、奴化性政治歌曲(如《新民会会歌》、《大东亚进行曲》等),后来他还创作过个别具有亲日倾向的器乐和舞剧,形成他创作中可以理解又难以擦拭的污点。

在他创作的众多音乐体裁的作品中,以管弦乐、钢琴、声乐作品占较重要的地位。管弦乐创作方面因许多作品的总谱已遗失(其中包括曾在全日本音乐比赛中获奖的《白鹭的幻想》、《“盆踊”主题交响曲》、《俗谣交响练习曲》、《赋格序曲》等),现存的早期及中期的代表性管弦乐作品有:《台湾舞台》(1934年)、《田园诗曲》(1838年)、《北京点点》(又名《故都素描》,1939年)、《孔庙大晟乐章》(1940年)等。《台湾舞曲》是一部曲调优美、意境深远、充满乡愁幽情又富于浪漫幻想的东方风格的交响诗,是作者在多声写作及乐队配器上以巧妙地运用多种乐器声部的复节奏纵向结合和较浓重的打击乐器，力图在严格继承传统的作曲技法基础上吸取现代创作技法的早年成名之作。

├ 谱 06－08　管弦乐《台湾舞曲》(钢琴谱主题部分) ┤

├ 乐 06－09　管弦乐《台湾舞曲》 ┤



《北京点点》(又名《故都素描》,完成于1939年8月)是取材于他过去所写的钢琴曲集《断章十六首》中的第四、第十一、第十二、第十四、第十六曲(《断章十六首》的第四曲《卖糖小贩的金芦》作于1936年5月29日,东京,题献给李献敏女士;第十一曲《午后的胡琴》作于1936年7月,上海;第十二曲,无题,作于1936年6月,北平;第十四曲,无题,作于1936年7月,上海;第十六曲《北京正阳门》,作于1936年6月,北平)改写的管弦乐套曲。作者以原钢琴曲第十一曲《午后的胡琴》的前六小节音乐作为该曲“序奏”的基本主题,再将它与其他各曲以回旋性的方式灵活地串联在一起。这种写法同穆索尔斯基的钢琴套曲《图画展览会》很相似。这部作品进一步显示作者在有意识取材于民俗生活题材和东方(特别是中国)民族音调的同时,力图更大胆地吸取现代技法来创造一种不同于当时在日本占统治地位的“学院派”的新创作风格。

乐 06－10　管弦乐《北京点点》“引子”及“第一曲”

《孔庙大晟乐章》(完成于1939年12月,1940年3月首演于东京,全曲共六个乐章)是作者取材于当时北平国子监祭孔礼乐舞所作的大型交响组曲。作者为创作此曲曾对我国古代雅乐的有关文献进行了专门的研究,企图以现代的交响音乐手段、现代的音乐创作技法,创造出一种具有中国传统哲理精神的、新的中国现代民族音乐。这部作品的音乐风格、形式,确实比植根于欧洲的西方音乐传统有本质的改变,也同作者自己早期所醉心的日本现代民族乐派风格或齐尔品所倡导的现代欧亚音乐风格有明显的不同。尽管在当时,中国作曲家中对中国传统哲理精神的理解和各人在创作实践中的努力是不相同的,但对江文也来讲,这部作品的产生标志着他在民族意识上已从一位“日本的台湾”作曲家向一位“中国的台湾”作曲家转变的里程碑式的转折。这部实验性的交响音乐作品,在中国近代音乐创作乃至于世界现代音乐创作中都显示了他那值得引起重视的大胆创新。

钢琴曲创作也是江文也跨越一生三个时期的重要领域。早期的代表作有:《素描五首》(1935年)、《三舞曲》(1936年)、《断章十六首》(1936年)及《北京万华集》(1938年)等;中期的代表作有:《小奏鸣曲》(1940年)、《钢琴叙事诗“浔阳夜月”》(1943年)、《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》(1949年)等;后期的代表作有《乡土节令诗十二首》(1950年)、《渔父舷歌》(1951年)等。这三个阶段的作品,各有其内容、形式、风格上的特色。早期的钢琴创作主要是以对民俗生活现实的个人感受为题材,以比较自由的小品套曲形式,鲜明地体现他当时倾向于日本现代民族乐派的新风格。其中《断章十六首》和《北京万华集》明显地反映了俄裔著名钢琴家、作曲家齐尔品所倡导的“现代欧亚音乐风格”的审美情趣对他的影响。同时,从这两部曲集,也反映了在齐尔品的影响下,他在民族意识上的开始觉醒和迅速转变。

谱 06－09　钢琴曲《镰刀舞曲》(选自钢琴组曲《北京万华集》)

乐 06－11　钢琴曲《镰刀舞曲》(选自钢琴组曲《北京万华集》)



中期的钢琴创作，突出地表现出他对祖国传统文化的浓厚兴趣和执著追求。他开始一反过去热衷西方现代主义的创作风格，企图从直接汲取我国传统器乐(特别是琵琶、筝、古琴等)曲的音调、结构特点和演奏特色来进行新的艺术风格的探索。表面看，似乎这一阶段他对运用奏鸣套曲体裁写作表现出了特别的兴趣，但是他的这些作品在音乐的内容素质和结构原则却同欧洲传统意义上的奏鸣套曲已相距甚远了。他实际想探索一种新的、具有中国特色的大型独奏套曲。但是，在他 1949 年所写的《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》中从其音调的特色和音乐气质的变化上看，他似乎已不满足过去仅局限于追寻古代了，他将自己的眼光开始转向了现实和民间，在其主题音调中透出了陕北民间音乐的素质，在其乐曲音乐的风格中渗入了自己对现实生活的关注和对光明美好未来的追求。

江文也的声乐创作较集中在早期和中期两个阶段。早期声乐曲写得不多，主要有《台湾山地同胞歌》(原名《生番四曲》)等。作品以其新颖独特

的风格和技法,质朴、粗犷的气质引起了国际音乐界的重视。这里江文也既写了台湾原住民不同一般的风情,也表达了自己富于主观想象的乡情。

├谱 06－10 《生番四曲》之四“催眠曲”┤ ├乐 06－12 《生番四曲》之四“催眠歌”┤



江文也大多数声乐创作主要写于回祖国定居后的最初十年（即1939—1949年）间，而且绝大部分是以中国古代诗词所谱写的艺术歌曲，还有一部分是为当时北平广播电台合唱团所写的“中国名歌合唱”。很明显，上述声乐创作是江文也在祖国怀抱中迫切寻求音乐创作民族风格的

创新实践的重要方面。但这些艺术歌曲后来都仅作为他个人演唱音乐会的曲目发表于世，没有广泛流传开来。这可能与他当时处于“沦陷区”的客观环境以及他对中国古代诗词的实际修养、对中国语音和中国诗词的声韵格律要求还未及很好掌握有关。事实证明，像赵元任、黄自、青主、陈田鹤等作曲家所以能在此类艺术歌曲上有所建树，其前提就在于这些作曲家首先对中国传统文化有着深厚的功底。但江文也当时创作的中国名歌改编性合唱曲，大多是基于原来的曲调做多声合唱处理编成的，加上作曲者本人擅长声乐演唱，因而这些作品在艺术上大多很有效果，如其中的《渔翁乐》、《凤阳花鼓》等都是比较受欢迎的合唱作品。

谱 06－11　合唱《渔翁乐》开始部分　　乐 06－13　《渔翁乐》(合唱)




驾 小船。 身 上蓑衣穿，
渔翁乐 陶 然，驾 小 船。
手 持钓鱼竿， 船 头
身 上蓑衣穿，手 持钓鱼竿，



40年代中叶后，他所写的天主教圣咏曲中曾有意用中国的民间音调，甚至引用中国民歌旋律来进行创作，是中国天主教音乐中独树一帜的创举。值得注意的是，江文也在创作这些中国风味的宗教音乐过程中曾对自己从30年代以来的创作思想进行了反思式的总结，他肯定了继承、发展传统对音乐创作的严肃意义，自我批判了早年盲目追求西方现代主义带给自己的消极后果。他说："我深爱中国音乐的'传统'，每当人们把它当做一种'遗物'看待时，我觉得很伤心。……'遗物'不过是一种古玩似的东西而已，虽然是新奇好玩，可是其中并没有血液、没有生命。'传统'可不然！就是在气息奄奄下的今天，可是还保持着它的精神——生命力。本来它是有创造性的……今天我们也应该创造一些新要素再加上这'传统'。……在我过去的半生，为了追求新世界，我遍历了印象派、新古典派、无调派、机械派等一切近代最新的作曲技术，然而过犹不及，在连自己都快给抬上解剖台上去的危机时，我恍然大悟！追求总不如舍弃，我该彻底舍弃我自己！"(参阅江文也《写于〈圣咏作曲集〉第一卷完成之后》1947年9月)他的这些随感式见解是至诚的、深刻的。

综上所述，尽管江文也生活道路有过曲折，甚至在他一生中也有历史污点(如他曾写过一些亲日的音乐作品)，他也为此历尽坎坷；但作为一位艺术家，他对中国近现代音乐创作的发展还是有其不可抹杀的贡献和成就的。他不是一位学院式的作曲家，这不影响他在音乐创作上显示出自己

的才华和发挥他那不可抑制的创作热情。特别是近半个世纪中，他坚定不移地通过自己的艺术实践，朝着不断加深自己对祖国文化、对人民的了解和热爱所做出的努力，还是应予以肯定的。

二、马思聪及其音乐创作

马思聪(1912—1987)，1912年5月7日出生在广东省海丰县。1924年(十二岁时)即跟随其大哥到法国，1925年考入南锡音乐院学习小提琴等。1926年随巴黎国立歌剧院首席奥别多菲尔(Paul Oberdoeffer)学习小提琴，1928年转入巴黎音乐院，在布虚里(Boucherif)的提琴班学习。1929年秋回国，主要在上海、南京、广州等地演奏，被誉为"中国的音乐神童"。1930年再度赴法国，主要随犹太裔作曲家毕能蓬(Binembaum)教授学习作曲。1932年初回国，在广州与陈洪共同创办私立广州音乐院，由他任院长并教授小提琴、作曲理论、钢琴等课程。1933年他应聘为南京中央大学教育学院音乐系兼职讲师，主要仍以演出及授私课为生，并开始自己的音乐创作旅程。1936年，他到故都北平旅行演奏，并对我国北方民间音乐(大鼓和民歌)有较直接的接触，引起了他在艺术思想和创作风格的转折，并为1937年至1938年写下闻名中外的小提琴独奏曲《第一回旋曲》(又曾名《绥远回旋曲》)和《内蒙组曲》(原名《绥远组曲》)奠定了基础。抗日战争爆发后，他应聘为广东坪石中山大学的教授，后随校迁至云南省澄江。1939年到重庆后，开始与进步文化界直接交往。1940年5月，他担任新建的中华交响乐团的

图 06－13

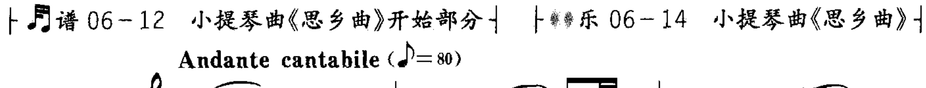


图 06－13 马思聪在演奏(马思聪研究会提供)

首任指挥。“皖南事变”后他离开重庆，在香港、桂林一带从事演出活动。1944年，由于“湘桂大撤退”，他又带着全家逃难到云贵一带，加深了他对当局腐败统治的不满和对苦难人民的同情。抗战胜利后，他曾一度任贵州省艺术馆馆长，1946年后，他先后任台湾省交响乐团指挥、广东省立艺术专科学校音乐系主任和香港中华音乐院院长等职。

1949年北平“和平解放”后，他应中国共产党的邀请由香港到北平，参与筹备全国新“政协”及第一届全国“文代会”的有关活动，并被推选为中国“音协”的副主席、全国文联常务委员等职。同年秋，他被任命为中央音乐学院的首任院长，直至“文革”爆发。在“文革”期间，他全家被迫迁居美国，至1987年5月，病逝于美国费城。

马思聪从1926年开始正式学习小提琴，半个多世纪，他几乎从未停止过小提琴的演奏活动。他是我国第一代小提琴演奏家中的有突出成就和影响的演奏家和教育家。同时，他又是我国从30年代至80年代从未停过笔的、具有相当影响的作曲家。他写了相当数量的小提琴曲，还写了歌剧、舞剧、交响音乐、各种形式的室内乐、大型合唱，以及一定数量的群众歌曲、艺术歌曲、民歌改编曲等。在他众多形式的创作中，以其小提琴曲影响最大，成就最突出，也最鲜明地体现了他的艺术个性和特色。尤其像他的《第一回旋曲》、《内蒙组曲》、《西藏音诗》、《牧歌》、《第二回旋曲》、《山歌》、《慢诉》、《跳龙灯》、《跳元宵》等独奏曲，都较成功地通过以中国民族音调为基础，自由运用多种现代多声写作的技巧和各种小提琴演奏的特殊语言、特殊演奏技巧，表现出具有深沉广博的中国民族精神和偏重于恬淡素雅的个人抒情风格的特征。马思聪的小提琴作品以其旋律的优美动听、感情真挚和鲜明的民族韵味而引人注目，他为小提琴艺术在中国的健康发展奠定了基础、开辟了新路。如《内蒙组曲》第二曲《思乡曲》的基本主题，就是引用了内蒙河套地区一首民歌《墙头上跑马》的曲调，在保护原来民歌的风格特征的基础上，作曲者引发了一连串新的曲调，对原民歌所表现的个人悲惨命运和思乡之情做了更深的拓展。这首作品写于抗战初期祖国大片领土被占、人民流离失所的条件下，从而更增添了它所蕴含的政治深意。



交响音乐创作是马思聪音乐创作的另一个重要领域，但在 40 年代只是他对这一领域创作的开端。如他以自己的小提琴曲改编了管弦乐曲《思乡曲》、《塞外舞曲》、《喇嘛寺院》，以及创作了他的《第一交响曲》和《F 大调第一小提琴协奏曲》。关于交响乐的创作，他曾在其《创作的经验》(刊于《新音乐》第五卷第一期，1942 年 11 月)一文中说过：“在交响乐里，我该写我们这伟大的时代，中华民族的希望与奋斗，忍耐与光荣！”他的《第一交响乐》写于 1941 年，力图以音乐来表现“中华民族那种不可战胜和抗日战争必将取得最后胜利的坚定信念”。

├ 谱 06－13　管弦乐《第一交响曲》第一乐章“呈示部”┤

├ 乐 06－15　管弦乐《第一交响曲》第一乐章 ┤



在抗日战争期间，马思聪曾先后写了二十多首抗战歌曲、独唱曲等。其中以《自由的号声》、《控诉》、《不是死，是永生》，以及歌曲集《雨后集》(郭沫若词)等影响较大。这些歌曲鲜明地表达了他对祖国、对人民的深厚热爱，和对帝国主义侵略者的强烈仇恨，同时也体现了他在音乐创作上不拘一格的独特个性。

谱06－14 《控诉》 乐06－16 《控诉》(男声独唱、钢琴伴奏)



大型声乐套曲是马思聪音乐创作中相当重要的部分。从抗日战争后期开始，他先后写了《抛锚大合唱》、《石鼓口大合唱》(未完成)、《民主大合唱》、《祖国大合唱》、《春天大合唱》等。这些作品集中，鲜明地体现了他对腐朽反动统治者的愤怒、痛恨，和对建立自由、民主的新中国的向往。其中以《民主大合唱》、《祖国大合唱》有较大的社会影响。像冼星海一样，马思聪也努力将民族音乐的音调和群众歌曲的气质引入这种源自欧洲的传统声乐体裁，从而大大丰富了这种艺术形式。同时，他还大胆地在这些声乐体裁中引进了更为形象化的器乐性的思维，使作品的许多段落的气势宏伟、形象生动、音乐语言新颖。

谱 06－15 《祖国大合唱》第一曲“美丽的祖国”开始部分

乐 06－17 《祖国大合唱》第一曲“美丽的祖国”







马思聪以自己的演奏、教学、创作为我国近现代音乐建设与发展做出了毕生的贡献。他几十年如一日地立足于民族的根基，以作为一个中国的作曲家而自豪，孜孜不倦地追求作品的民族风格。他曾说过这样的话："一个作曲家，特别是一个中国作曲家，除了个人的风格特色之外，极端重要的是拥有浓厚的民族特色。中华民族是世界上最大的民族，历史最悠久的民族之一。她有着丰富的音乐宝藏，这是任何一个国家所无法比拟的。这份遗产是我国作曲家特有的礼物，是所有作曲家的命根。"(引自马思聪《创作的经验》一文，载于《新音乐》第五卷第一期)

三、谭小麟等人及其音乐创作

谭小麟(1911—1948)，原名肇光。原籍广东，1911年4月17日出生于上海。自幼受到较好的传统文化的熏陶，七岁就开始学习二胡、琵琶等民族乐器。1932年考入上海国立音乐专科学校，主修琵琶，师从浦东派琵琶名师朱英，后又兼修理论作曲，师从黄自教授。黄自逝世后，他结束了在"音专"的学习。1939年赴美，先在欧柏林大学，后又转到耶鲁大学，学习理论作曲。1942年师从耶鲁大学音乐学院院长、著名作曲大师欣德米特，并成为欣德米特

图06－14

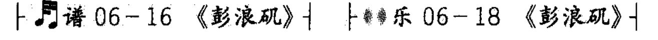


图06－14 谭小麟头像（胡涯提供）

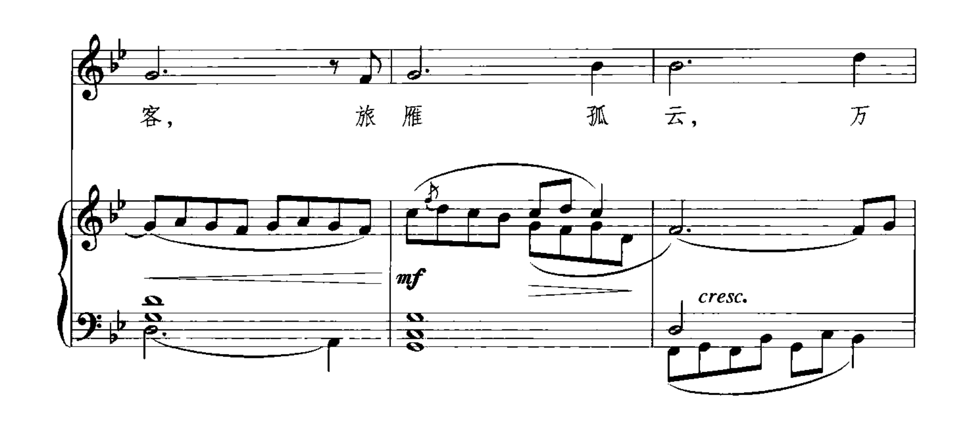
的得意弟子。1946年秋，他学成返国，应聘任国立上海音乐专科学校作曲教授兼理论作曲组主任。他学识渊博，教学不辞辛劳、循循善诱，深受“音专”学生的爱戴。1948年8月，因积劳成疾病逝于上海，享年三十七岁。

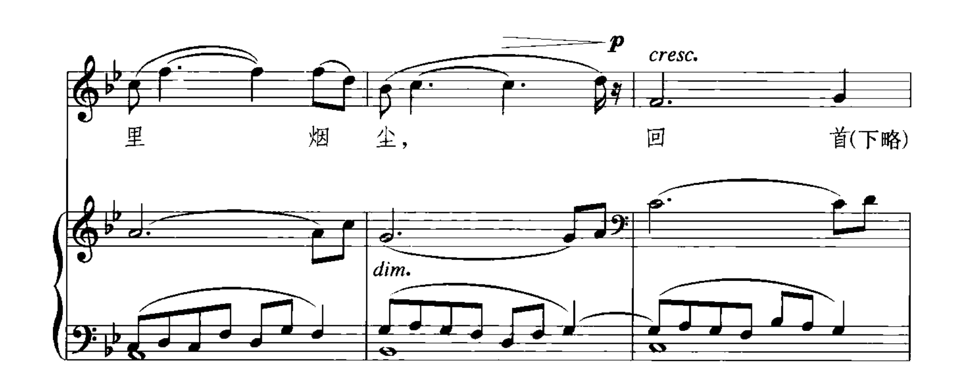
作为一个作曲家，谭小麟留下为数很少、主要是室内乐的声乐及重奏作品。他的创作大体可分为两个时期，前期(1932—1941)为他在“音专”学习及美国学习初期所写的作品；后期（1942—1948）为他跟随欣德米特学习作曲之后所写的各种作品。前期的创作除了民乐合奏《湖上春光》外，大多为声乐作品，如男声独唱《春雨春风》（[宋]朱希真词）、男生二重唱《金陵城》（[宋]朱希真词）、无伴奏女声三重唱《清平调》（[唐]李白词）、无伴奏混声四部合唱《江夜》（[唐]李白词）等。在这些大多采用我国古代诗词为歌词的声乐作品中，可以看出黄自作品的音乐风格对他的影响（如《清平调》)，也看出谭小麟力图突出作品具有清雅古朴的风格，在和声语言上开始突破传统大小调功能和声，在音乐方面寻求更为大胆而灵巧的韵味和律动感(如《春雨春风》)等。

他后期的创作主要有：艺术歌曲《自君之出矣》（[唐]张九龄词）、《彭浪矶》（[宋]朱希真词）、《正气歌》（[宋]文天祥词）、《别离》（郭沫若词）、《小路》（根据内蒙河套民歌改编），室内乐《小提琴与中提琴的二重奏》、《弦乐三重奏》，为中提琴与竖琴而写的《浪漫曲》，长笛、单簧管及大管的《木管三重奏》，以及合唱、轮唱曲《挂挂红灯哦》（刘大白词）、《鼓手霍吉》（哈代词）和无伴奏合唱《正气歌》（文天祥词）等。如他以宋代诗人朱希真的词所写的《彭浪矶》，就是一首结构层次非常严谨、旋律既朴实又饱含内在深情的作品，他成功地用简练的技法和精致的构思，将诗人那种因战争流落他乡而产生的忧国忧民的感情给予合乎逻辑又淋漓尽致的表现。









在这些作品的风格中，大多贯穿着欣德米特20世纪现代作曲理论体系所创造的新技术的影响。作曲家是想通过这些新技术的运用写出既具有中国民族音乐气韵，又有他个人独特个性的室内性音乐作品。谭小麟曾一再强调：“我应该是我自己，不应该像欣德米特”，“我是中国人，不是西洋人，我应该有我自己的民族性。”(引自瞿希贤的《追念谭小麟师》，刊于《音乐艺术》1980年第三期)

谭小麟的室内器乐重奏是在欣德米特的直接指导下写成的，其中以《小提琴与中提琴的二重奏》与《弦乐三重奏》曾得到欣德米特及美国音乐界的高度赞赏。欣德米特曾亲自参加了这两部作品的演出和灌制唱片。这些作品除了表现出作曲家纯熟精湛的写作技巧外，以其音乐风格的鲜明和作品的民族特色给人们留下了深刻的印象。谭小麟的这些作品是我国近代室内重奏音乐创作中努力摆脱欧洲传统风格的影响、开始走上一条艺术创新之路的标志。

├ 谱 06－17 《小提琴与中提琴的二重奏》第一乐章开始部分 ┤

├ 乐 06－19 《小提琴与中提琴的二重奏》第一乐章 ┤



在上述这些作品中，谭小麟力图摆脱欧洲浪漫派与印象派过分强调主观感情和色彩对比的影响，冲破欧洲传统音乐大、小调功能和声体系调式格局的束缚，根据内容的要求自由运用一切音响材料（乐音、节拍、节奏等），做各种层次不同的音乐线条的结合（包括传统或现代意义的各种和声与复调的结合在内），使所有音响材料都按作曲家所要求的逻辑结构和表现要求，形成一个严密、精致的艺术整体。总的讲，谭小麟的音乐偏于淡泊清秀，又神骨隽永，在当时我国音乐界中独树一帜。谭小麟这种新风格的创作比较明显地体现在他的各种声乐创作中，尤其是他的以古代诗词所谱写的艺术歌曲。

当时，在国立上海音乐专科学校及南京国立音乐院作曲系的师生中，也有少数在个别外籍教授（如富兰克尔、许洛士等）的影响下开始对西方20世纪现代音乐创作技法发生兴趣，并在实际创作中做了大胆的探索。其中以丁善德在上海所写的钢琴曲《春之旅》(1945年)、《E大调钢琴奏鸣曲》(1946年)，以及在法国留学期间所写的钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》(1946年)和《序曲三首》(1948年)，对中国钢琴音乐的"民族化"和音乐织体的"钢琴化"方面，比贺绿汀等人的努力有了明显的提高。丁善德在法国巴黎音乐学院留学期间还写了独唱曲《神秘的笛音》(1948年)、管弦乐《新中国组曲》(1949年)等。作为后学的桑桐，也大胆以小提琴与钢琴《夜景》(1947年)、钢琴曲《在那遥远的地方》(1947年)等，表现出自己对运用了20世纪现代创作技法的兴趣和努力。

图 06-15



图 06-15 丁善德于1949年在巴黎（见《丁善德音乐作品专场音乐会》节目单）

谱 06-18 钢琴曲《晓风之舞》开始部分　　乐 06-20 钢琴曲《晓风之舞》





|♫谱 06－19　钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》|

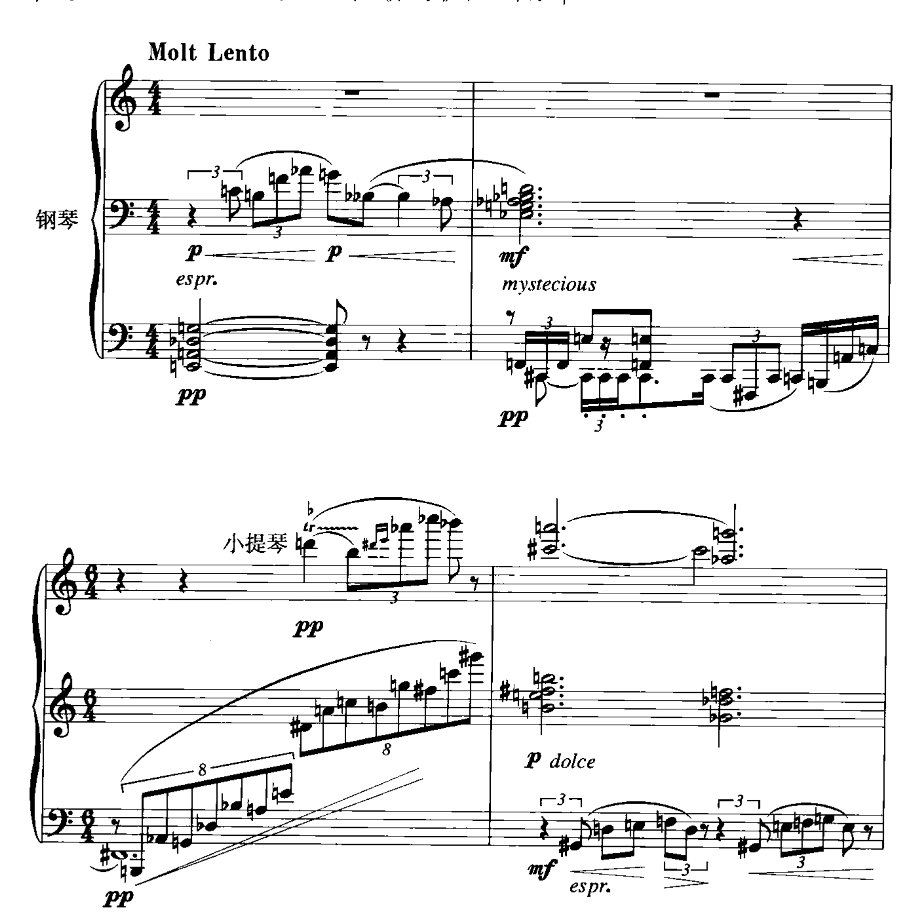
|乐 06－21　钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》|

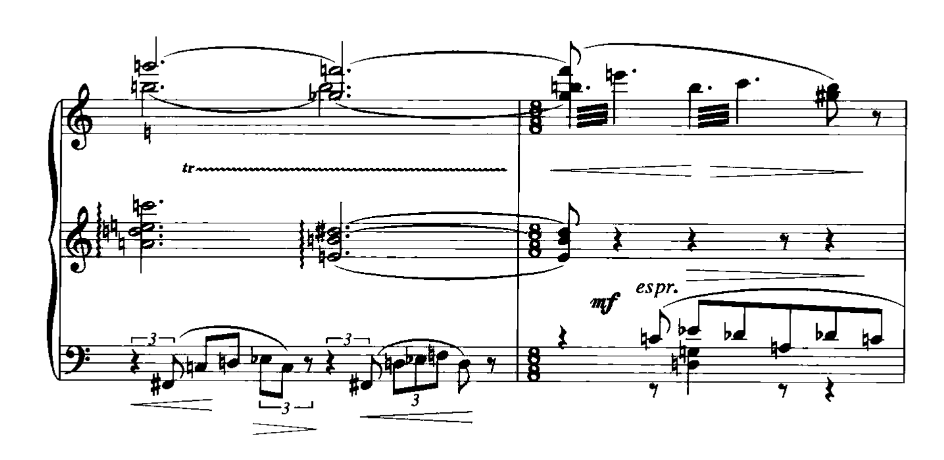


p
mp
Andante grazioso ♩. = 60
变奏一
8
mf
pp



谱 06－20 小提琴与钢琴《夜景》开始部分





第五节　长期居留中国的外籍音乐家及其音乐活动

从20世纪30年代开始，在中国活动的外国音乐家中，有相当一批以自己毕生的努力，为中国近代专业演唱、演奏的教学和音乐创作的发展，做出了不可磨灭的贡献。不少优秀的中国音乐工作者的健康成长与这些外籍音乐家的细心培养是分不开的。如20—40年代在北方的小提琴家有：托诺夫[①]、特拉赫金伯格等；大提琴家有：鲍斯特列姆、波戈金、施贝尔曼等；钢琴家有：阿克萨科夫、迪龙、戈尔德施京、嘉祉、古普克、范天祥等。30—40年代在南方的小提琴家有：富华[②]阿德勒、黎夫雪、魏登堡[③]

---

①托诺夫(R.T，生卒年月不详)，俄籍犹太裔小提琴家。早年曾在俄罗斯圣·彼得堡音乐学院，师承俄国小提琴学派奠基人奥尔。20世纪20年代初到中国东北哈尔滨从事小提琴教学及演奏。1925年因故离哈尔滨到天津、北京工作。曾在当时的北京大学音乐传习所、北平艺术专门学校等任教。在他的学生中曾有不少后来成为中国著名音乐家，如刘天华、冼星海、聂耳、陆以循等。40年代，他曾在上海等地工作，如在由钢琴家马克列佐夫音乐学校内任教小提琴。抗日战争胜利后曾回到北平，在国立艺术专科学校任教。50年代随北平艺专并入中央音乐学院，继续在那里任教。“抗美援朝”战争爆发后，主要在香港从事教学。

②阿利果·富华(Ariigo Foa，曾起中国名“法利国”，1900—1981)，意大利小提琴家、指挥家、音乐教育家。早年曾在意大利米兰音乐院学习小提琴，并在意大利各地巡回演出。1921年受聘为上海工部局管弦乐队首席、独奏演员，后又受聘于上海国立音专任教兼小提琴组主任等职。我国老一辈小提琴家如戴粹伦、徐威鳞等均出自他的门下。1941年起，他继任为上海工部局管弦乐队指挥，同时又在私立上海音专任教。中华人民共和国建立后，仍留任上海交响乐团首席兼指挥，直至1952年赴香港。后曾长期在香港任管弦乐队指挥，至1958年退休。

③阿尔弗莱·魏登堡(Alfred Wittenberg，1880—1952)，德籍犹太小提琴家。早年曾在柏林皇家音乐学院学习，师承匈牙利著名小提琴家约塞夫·约阿希姆。毕业后曾在柏林皇家歌剧院乐队任小提琴首席，并与奥地利著名钢琴家阿·施纳贝尔、荷兰著名大提琴家安·赫金组成享誉世界的“三重奏团”广泛演出于世界各地。希特勒法西斯统治德国后，他被迫于1939年流亡到上海，主要从事小提琴私人教学。我国许多老一辈小提琴家(如谭抒真、毛楚恩、司徒华城、司徒海城、马思宏、杨秉孙等)均先后从师于他。他还从事钢琴教学，如著名钢琴家范继森、杨体烈、李名强等也曾向他学习过。抗战胜利后他拒绝了美国的邀请，孤身一人留在上海从事教学。中华人民共和国成立后，正式在中央音乐学院华东分院任教，直至1952年病逝于上海。

等；钢琴家有：梅百器（参见第三章注文，他不仅是著名的上海工部局管弦乐队的首席指挥，同时也是著名的钢琴家）、查哈罗夫[①]、拉查雷夫、勃朗斯坦夫人、福路等；大提琴家有：佘甫磋夫[②]、杜克森、曼爵克等；声乐家有：古普克夫人、苏石林[③]、克里罗瓦夫人、施拉维安诺芙夫人、马申等；管乐家有：匹契纽克、史配隆尼、杜勃罗佛斯基等；以及作曲理论教师弗兰克尔[④]、许洛斯、马尔库斯等等。他们人数众多，专业知识和技能底子很厚，教学经验丰富，发挥了填补从20年代至40年代中国专业音乐教师还相对比较薄弱空白的积极作用。

关于音乐创作，除了在第四章已介绍的华丽丝（青主夫人）外，影响较突出的还有：阿甫夏洛穆夫、齐尔品及范天祥等。

阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov，1894—1965）　俄国犹太人。1894年出生于中俄边界的庙街华人聚居地，从小就受到中国民族音乐的熏陶。后赴欧洲学医及音乐，1914年开始侨居中国，先后在天津、北平等地工作。30年代初到上海，任职于上海工部局管弦乐队。在这期间，曾与聂耳、任光、冼星海、贺绿汀、沈知白、卫仲乐等中国音乐家均有联系。40年代末，旅居美国。中华人民共和国建立后，多次想回中国定居，未能实现。1965年病逝于纽约。

---

①波里斯·查哈罗夫（Boris Zakharoff，1888—1943），俄裔钢琴家、音乐教育家。早年曾在圣彼得堡里姆斯基－科萨科夫音乐学院钢琴系学习，毕业后先在母校任教了七年；20年代末来上海，接受萧友梅的聘请，担任上海国立音专的特约教授兼键盘组主任。在他任教的十多年间曾先后培养了丁善德、李献敏、裘复生、李翠贞、易开基、巫一舟、范继森、吴乐懿等一大批长期在各音乐院校工作的我国第一代的优秀钢琴教师，为中国近代钢琴教学的发展奠定了具有深远影响的良好基础。此外，他还非常活跃地参与了当时上海的各种音乐演出活动。

②佘甫磋夫（生卒年月不详），早在20世纪20年代就曾在哈尔滨第一高等音乐学校任教，后任上海工部局管弦乐队大提琴首席和国立音乐院、国立音专大提琴组主任，像张贞黻、李元庆、李德伦、黄源澧、朱崇志、司徒志文等均受教于他。

③符拉基米尔·苏石林（Vladimir Shushlin，1896—1978），苏联男低音歌唱家、音乐教育家。早年在圣彼得堡皇家音乐专科学校学习小提琴、钢琴，1915年毕业后转入圣彼得堡里姆斯基－科萨科夫音乐学院学习声乐、歌剧。1919年毕业后，在列宁格勒马林斯基歌剧院工作，曾与世界著名男低音歌唱家夏利亚宾同台演出。1924年来中国，先在哈尔滨格拉祖诺夫音乐学校任教，并从事多年歌剧的演出工作。1930年后先后受聘于上海国立音专及私立上海音乐专科学校，为我国培养了大批声乐人才，如黄友葵、满谦子、胡然、斯义桂、郎毓秀、周小燕、唐荣枚、沈湘、高芝兰、李志曙、温可铮等著名歌唱家。中华人民共和国建立后，仍一直在中央音乐学院华东分院任教。1956年后回苏联，在莫斯科柴科夫斯基音乐学院任教，直至1978年病逝。

④伍尔夫冈·弗兰克尔（Wolfgang Fraenkel，1897—1983），德籍犹太裔作曲家、小提琴家。他曾是世界著名音乐大师勋伯格的学生，因逃避纳粹排犹于20世纪30年代末到上海，曾在上海工部局管弦乐队任演奏员，并先后在上海国立音专和南京国立音乐院兼任作曲理论教师及收纳少量的私人学生。在他门下学习过的学生有：丁善德、张昊、邓尔敬、桑桐、瞿希贤、秦西炫、黎英海，以及李德伦、张宁和、汤正方、陈歌辛等等。1947年他离开中国去美国。

阿甫夏洛穆夫是30年代在中国从事音乐创作活动相当活跃的一位外籍音乐家。由于他长期旅居中国的经历,他对中国传统音乐文化有一定的感情和理解。他较早热心探索将中国传统文化与现代音乐的各种形式进行交融,大胆创作了交响音乐、舞剧、歌剧,以及用中国乐器与西洋管弦乐进行结合的作品。他的主要作品有:交响诗《北京胡同》、舞剧《琴心波光》、舞剧《古刹惊梦》、音乐剧《孟姜女》、歌剧《观音》,以及《琵琶协奏曲》和《二胡协奏曲》等。其中以1938年动手、1943年完成的《孟姜女》(共六幕十场)影响最大。以中国题材为基础的创作几乎在他毕生创作中占了最大的比重,这也是所有在中国旅居的外籍作曲家中非常突出的现象。特别是他对中国戏曲改革的兴趣很大,他的音乐剧《孟姜女》正是他在这方面进行努力的突出表现。他还创作过中国乐器主奏的《琵琶协奏曲》、《二胡协奏曲》。他还将晚年定居美国期间所写的一系列交响乐中的《E小调第二交响乐》题名为《中国》。当然,作为一位外籍的作曲家,他对中国传统音乐文化的理解总是有限的,所以,他的这些作品还是比较难以真正在中国的社会生活中发挥较大的影响。

齐尔品(A.N.Tcherepnin, 1899—1977) 世界著名钢琴家,作曲家。出生于俄罗斯音乐家的家庭。他的父亲尼·车列浦宁原是作曲家、俄国皇家歌剧院指挥,及梯比里斯音乐院院长。齐尔品先后在彼得堡音乐院、巴黎音乐院学习理论作曲和钢琴等。从20年代开始,他已在欧洲享有盛誉。30年代他在中国、日本等地居留,这对他一生的创作有重大影响。30年代末,他基本在欧洲居留;40年代末迁居美国,主要从事教学及作曲。60年代中期后,主要从事演奏及指挥活动,并继续写了大量作品。1977年病逝于法国巴黎。

1934年至1937年间,齐尔品曾多次来中国演奏、教学及考察学习中国音乐。他十分重视运用五声音阶作曲技术,力图为中国近代音乐创作摆脱欧洲传统音乐的影响、创造具有中国民族风格的新作品做出努力。他不仅在上海国立音乐专科学校举办了一次历史性的“征求有中国风味的钢琴曲”的评奖,并通过自己演奏、帮助出版等方式将这些作品推荐给世界各国,大大调动了一批中国青年作曲家的创作积极性,扩大了中国近代音乐创作对世界的影响。他还亲自参加上述的创作活动,先后创作了《五声音阶钢琴技巧练习》(作品51号,共二十六首小曲,写于1934—1935年),《五首音乐会练习曲》(作品52号,写于1934—1936年,其中以第三首《向中国致敬》影响最大),《五声音阶技巧练习》(作品53号,写于1934—1936年)以及《以中国诗词谱曲的歌曲七首》(作品71号,写作于1947年,均是题献给我国歌唱家周小燕的)。

范天祥(B.M.Wiant, 1895—1975) 出生于美国俄亥俄州的德拉瓦城。1920年毕业于威斯里安大学,1923年到中国工作,任职于燕京大学。1926年他创办了燕大音

乐系，任该系首任系主任，并教授钢琴和音乐理论等课程。1941年“太平洋战争”爆发后返回美国。1948年再回燕大，任代理总务主任。1951年又返回美国，后没有机会再来中国。1975年病逝于德拉瓦。

1926年在他的努力下，在他任职期间聘任了杨荫浏在该系正式开设“中国音乐史”这门课，当时在其他音乐院校中还都未能开设这门课。范天祥除了长期从事音乐教学外，对领导、开展北平地区的合唱活动曾做出了突出的贡献。由他担任指挥的“燕大合唱团”是30年代北平最活跃、最优秀的一个合唱团。特别值得提出的是从1933年起他又积极参与当时在中国的六大基督教会联合编订的、在中国影响最大的圣咏集《普天颂赞》，其中就有四十七首圣咏是由他配和声、伴奏或创作的。1946年，他还曾将自己以中国民歌曲调填词的圣诗选了二十五首出版了一本题名为《宝塔》的歌曲集；1947年他又在纽约出版了一本《中国乐歌》，其中每一首均由他写伴奏及文字说明（参阅《韩国镄音乐文集》第一册中《合唱运动先驱、中西音乐桥梁——范天祥其人其事》一文）。

复习重点：

简述江文也的音乐创作在中国近代音乐发展中的意义。

对沦陷区敌伪当局积极扶持沦陷区电影事业及流行音乐，应如何正确评价？

如何全面评价当时留在沦陷区工作的音乐家？他们是否都是“亡国奴”和“汉奸”？

简述国统区音乐生活的主要特点。

简述国统区音乐创作的主要特点和影响。

简述马思聪的创作道路艺术特征和成就、影响。

简述谭小麟创作的艺术特征和成就、影响。

主要参考资料：

《长春文史资料》（1989年、第二辑），长春市政协文史委员会，1989年。

凌瑞兰《东北音乐史》，春风文艺出版社，1998年。

罗筠筠《李德伦传》，作家出版社，2001年。

《江文也作品手稿集》，台北县立文化中心编印出版，1992年。

张己任编《江文也文字作品集》，台北县立文化中心编印出版，1992年。

苏夏《论江文也早期的音乐创作》，《中央音乐学院学报》1986年第3期。

汪毓和《从江文也的钢琴创作看东西方两种音乐文化的交融》，载《民族音乐研究》第三辑，香港大学亚洲研究中心出版，1992年。

解放军歌曲选集编辑部编《抗日战争歌曲选集》第四集，中国青年出版社，1957年。
解放军歌曲编辑部编《解放战争歌曲选集》第四集，音乐出版社，1959年。
李凌编《三年歌选》，新知书店，1946年。
丁善德主编《上海音乐学院院史》，上海科技情报研究所，1987年。
《国立福建音乐专科学校校史》，福建音专校友会，1999年。
萧友梅音乐教育促进会编《吴伯超的音乐生涯》，中央音乐学院出版社，2004年。
夏滟洲《中国近现代音乐史简编》，上海音乐出版社，2004年。
马思聪研究会编《论马思聪》，人民音乐出版社，1997年。
张静蔚编《马思聪年谱》，中国文联出版社，2004年。
《谭小麟歌曲选》，人民音乐出版社编印出版，1982年。
《谭小麟室内乐作品选》，人民音乐出版社编印出版，1988年。
马思聪研究会编《马思聪小提琴曲选》，人民音乐出版社，1995年。
李凌《思聪三年祭——我与马思聪》（上、下），《音乐研究》1990年第2、3期。
陈洪《忆马思聪》，《中央音乐学院学报》1987年第3期。
苏夏《论马思聪的音乐创作》（上、下），《中央音乐学院学报》1985年第1、2期。
汪毓和《马思聪在中国近现代新音乐文化发展中的地位》，《人民音乐》1992年第12期。
樊祖荫《试论马思聪〈中国民歌新唱〉中的和声技法》，《中央音乐学院学报》1988年第4期。
梁茂春《论马思聪音乐创作的历史贡献》，《中国音乐学》1989年第3期。
沈知白《谭小麟先生传略》，《音乐艺术》1980年第3期。
罗忠镕《谭小麟艺术歌曲的和声》，《音乐艺术》1989年第3期。
于苏贤《谭小麟创作中的现代技法》，《音乐研究》1990年第3期。
秦西弦《谭小麟歌曲浅析》，《人民音乐》1988年第6期。
汪毓和《谭小麟及其音乐创作》，《中央音乐学院学报》1988年第3期。

第七章
20 世纪 40 年代“边区”和“解放区”的音乐

第一节 “边区”和“解放区”的音乐生活概述

一、“边区”和“解放区”的音乐活动

1938 年冬武汉失守后，又有大批音乐工作者走上抗日斗争的最前线。他们分赴陕甘宁边区及华中、华北各敌后抗日民主根据地(以下简称“边区”)，同各根据地原有的文艺工作者会合起来，共同开辟“边区”的音乐运动。群众性的抗日歌咏活动是当时“边区”各机关、部队、人民团体中开展最普及红火的文艺活动。几乎任何群众集会中和人民子弟兵的集体生活中都有群众歌唱和“拉唱”的热烈场面。人民子弟兵的各种文艺剧社中也广泛建有业余的歌咏组织，在他们的文艺演出中也参有歌咏(包括小型歌舞)或独唱等演出。在这个基础上，还建立了像“抗日军政大学合唱团”、“延安合唱团”等艺术团体。此外，小型歌舞剧(包括后来的“新秧歌剧”等)也在广大群众中得到广泛的欢迎。

群众自发的文艺活动在“边区”和“解放区”也十分活跃。特别是民歌的演唱、秧歌等歌舞的习演，以及文艺工作者与广大群众的结合，都比当时的“国统区”、“沦陷区”显得红火高涨。在陕甘宁边区和各抗日民主根据地，还先后建立了“边区音乐界抗敌协会”、“边区音乐工作者协会”等组织，并且在边区物质条件非常艰难的情况下，先后出版了《边区音乐》、《歌曲》、《民族音乐》等音乐刊物。

抗战胜利后，由于政治形势的变化，原来各抗日民主根据地经相应改建又新辟为不同的“解放区”，被迫担负起保卫民主革命的胜利果实和坚决挑起“推翻三座大山、解放全中国”的新任务。解放区文艺活动的形式，基本上与过去“边区”没有根本性质的改变，只是随着斗争形势的迅速发

展，文艺音乐创作的内容相应改变了，活动的形式（特别是后来进入大城市之后）也越来越丰富了，文艺音乐工作者的队伍越来越庞大了。

总的说来，在各根据地的音乐事业的发展，对团结、教育“边区”和“解放区”的群众和干部战士，对推动各根据地政治、军事斗争的开展，对大批革命干部（包括音乐干部在内）的培养，曾起了不小的作用。

二、“边区”和“解放区”的音乐教育

1938年，在中国共产党中央的直接领导下，在延安成立了“鲁迅艺术学院”（以下简称“鲁艺”）[①]，1941年在延安又成立了“部队艺术学校”。与此同时，其他各根据地也相继建立了类似的艺术教育机构，其中以晋察冀边区的“华北联合大学文艺学院”等影响较大。最初，“鲁艺”音乐系的教育方针是比较强调面向“战时”的实际要求，克服“边区”不得不面临的经济困难、政治压迫等种种严峻形势，采取不定期培训革命干部的教学

图07－01

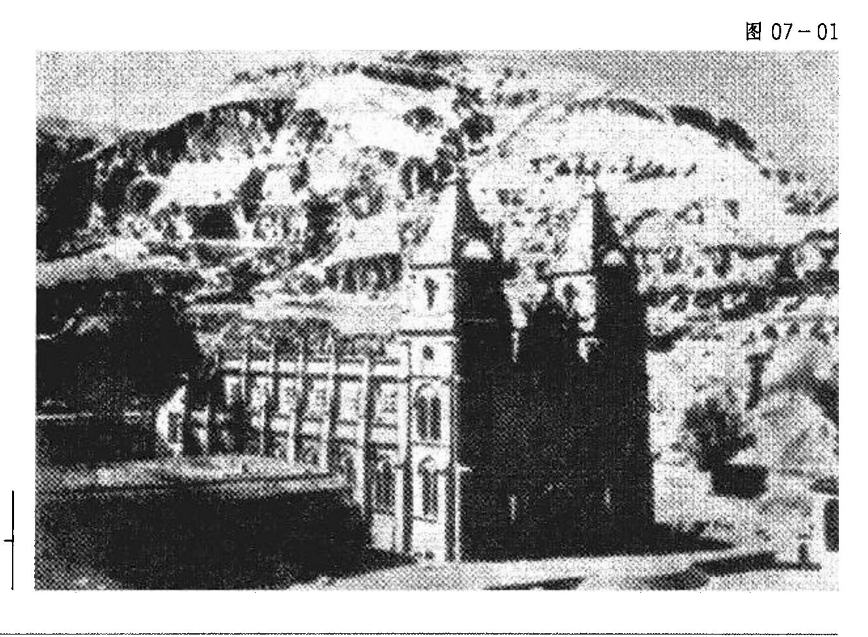


图07－01　延安“鲁艺”校址（由向延生同志提供）

①鲁迅艺术学院成立于1938年，由毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、吴玉章、成仿吾、周扬等发起，由吴玉章任院长（于1939年冬才到任），沙可夫、赵毅敏、周扬等先后为副院长。最初分设戏剧、音乐、美术三个系，后又增设了一个文学系。从1939年至1941年间，先后在晋东南、华中等地又成立“鲁艺”分院。解放战争期间，“鲁艺”大部分师生奉命北迁，除少数留在华北解放区外，大部分至东北解放区从事建设新区的工作。最初曾与有关单位合并成东北大学的文艺学院，后因东北战争爆发，遂分为四个“鲁艺工作团”分散各地区独立活动。1948年沈阳解放后，又集中一起成立“东北鲁迅文艺学院”。中华人民共和国建立后，才分别合并于各有关新建的艺术单位。

制度。音乐系的系主任先后为：吕骥、冼星海、向隅；党支部书记为：吕骥、麦新等；主要教师先后有：吕骥、向隅、唐荣枚、杜矢甲、冼星海、瞿维、张贞黼、李元庆、贺绿汀、孟波、任虹、寄明、李丽莲、刘恒之、蒋玉衡、仲伟等。此外，根据当时工作的需要，还先后成立了各种附属性的工作机构，如"研究室(部)"、"音乐工作室(团)"、"部队艺术干部训练班"等。这些机构的成员大多是音乐系历届毕业生，因工作需要而留校来充任。后来有些毕业生还充实到音乐系的教员队伍中，如1945年后，教员名单中先后增加了马可、李焕之、潘奇、周巍峙、何士德、张鲁、卢肃、管林等。在"东北鲁艺"时期，还加进了李纯一、丁鸣、董清才、霍存慧、陈汝翼等。

图 07－02



图 07－02　吕骥头像(吕英亮提供)

图 07－03



图 07－03　向隅与夫人唐荣枚的合影(向延生提供)

图 07－04

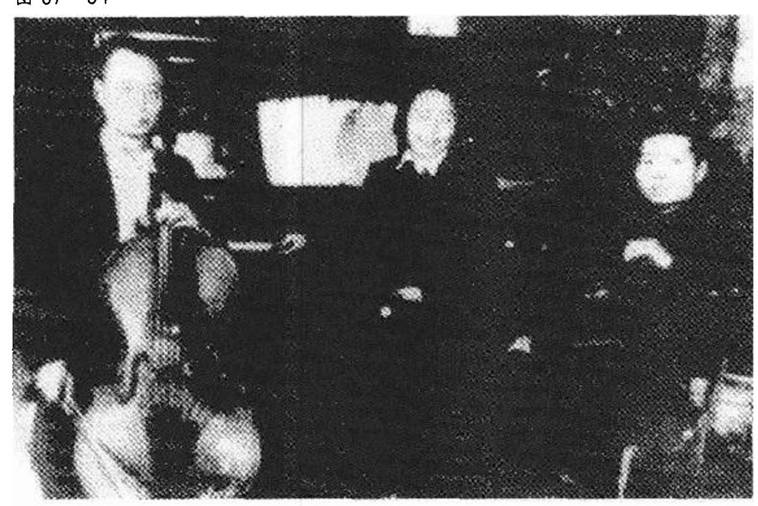


图 07－04　1941年"鲁艺"音乐系教师三重奏，左：张贞黻、中：寄明、右：向隅(向延生提供)

"鲁艺"的教学实施中比较注重教学与群众革命斗争的密切联系、教学与群众音乐运动的结合,以及对民族民间音乐的学习研究。抗日战争进入相持阶段后,"鲁艺"的音乐教学中一度出现了加强课堂学习的正规化改革,但后来又被视为是一种"脱离实际、脱离群众、关门提高"的偏向而加以纠正。从1938年建立至1949年转为"东北鲁迅文艺学院"成立,共招收了七届学员,各期的学制根据当时的具体形势有所变动。开始实行的是"三三制"(即"三个月学习、三个月外出实习、三个月返校再学习"),后来感到这样的学制与客观的斗争形势不太吻合,改为集中学习的"一年制"至"三年制"。在1942年"文艺整风"遭到批评后,又改为"走出校门,将课堂学习与师生共同创作的具体实践相结合的新的教学方式",但在实质上课堂教学这个环节已被逐步无形冲淡殆尽。

当时,在其他各抗日民主根据地,还先后建立了华北联合大学音乐系、各根据地的"鲁艺"分校(其实它们的工作都归各"边区"的党政部门领导)等音乐教育机构。由于它们都地处同敌伪斗争的最前线,一切工作(包括文艺、教育在内)都必须密切配合当时残酷的对敌斗争实际,因而上述延安"鲁艺"所面临的情况和矛盾,它们显得并不怎么突出。总的讲,"鲁艺"音乐系(包括"华大音乐系"及各"鲁艺"分校)从1938年陆续创办到1949年中华人民共和国建立,克服了种种难以想象的客观困难,为各抗日根据地及后来解放区的音乐文化建设,培养了大批具有一定基础训练和丰富实干工作经验的革命音乐工作者,如:郑律成、李凌、李伟、梁寒光、陈紫、李焕之、王莘、王久鸣、安波、李劫夫、李鹰航、马可、张鲁、刘炽、时乐濛、潘奇、程云、晓河、晨耕、彦克、生茂、庄映、沈亚威、徐徐、王元方、关鹤童、李尼、卢肃、边军、曹火星、张棣昌、莎莱、关立人、江雪、李群、黄准、王昆、孟于、李刚、苏扬、丁鸣、陈志昂等。他们在中华人民共和国建立后,又先后被送入中央音乐学院及上海音乐学院脱产进修,都成为我国社会主义音乐建设的重要骨干。

三、对传统音乐的继承和改革

根据地轰轰烈烈的民族解放斗争和根据地社会生活的根本变化,在人民自己创造的革命民歌中得到了鲜明而生动的反映。根据地的人民群众以自己对这个伟大时代的深刻感受,创作了无数歌颂党、歌颂领袖、歌唱新社会和新生活,以及歌唱革命斗争的新民歌。党的教育和群众的创造,也大大提高了根据地音乐工作者对民族民间音乐进行深入学习和研究的兴趣。1939年3月,在延安"鲁艺"正式成立了"中国民间音乐研究会"(初名"民歌研究会",至1940年10月更名为"中国民歌研究会",至1941年2月,才改为现名),在其他根据地也相继建立了各"分会",逐步开展有计划、有组织对民间音乐的采集、介绍和研究工作(其研究成果绝大多数均在中华人民共和国成立后才发表)。这些机构还组织专业音乐工作者对大量优秀的传统民歌、小调、歌舞进行加工和

改编，从而产生了不少优秀的“民歌改编曲”，如《边区十唱》（张寒晖编曲）、《有吃有穿》（张鲁编曲）、《怎么办》和《拥军花鼓》（均为安波编曲）、《变工队生产》（马可编曲），以及《解放区的天》（作者佚名，实际上是一首河北民歌的改编曲）、《妇女自由歌》（阮章竞填词）等。

谱 07－01 《生产忙》　乐 07－01 《生产忙》

中速　亲切热情地









与此同时，根据地的人民群众，也纷纷通过新民歌的编演表达了他们对时代、对生活的新感受。尽管这些新民歌基本上仍是以流行的旧调填以新词形成的，但新的生活、新的思想感情，不能不使一些原有的曲调产生一定的变化。例如，李有源叔侄所编的《东方红》（原名《移民歌》，是以旧民歌《骑白马》的曲调改编的）。40年代根据地的大量新民歌中像《咱们的领袖毛泽东》（陕北）、《绣金匾》（陕北）、《秋收》（陕北）、《刨洋芋》（山西）、《乌拉山》（内蒙）、《五朵花儿开》（东北）等，曾广泛流传各根据地，乃至全国。

谱 07－02 《绣金匾》　乐 07－02 《绣金匾》

中速

1. 正 月里闹 元 宵，　金 匾 绣 开 了；
2. 二 月里刮 春 风，　金 匾 绣 得 红；
3. 一 绣 毛 主 席，　人 民的 好 福 气；
4. 二 绣 总 司 令，　革 命的 老 英 雄；
5. 三 绣 八 路 军，　坚 决 打 敌 人；



注：此曲原为关中民歌《绣荷包》，后经填词在陕北广为流传。

这些新民歌和民歌改编曲受到了群众的欢迎，广泛流传开来。同时通过对民歌的收集整理和改编，使根据地的音乐工作者大大提高了对民间艺术的认识，体会到了民间艺术与人民群众的密切联系，认识到毛泽东所指出的“文艺要为工农兵服务”的方向的正确性，和创造人民群众“喜闻乐见”的艺术形式的重要性。

戏曲方面，除了少数专业团体的演出外，广大的农村剧团也有频繁的演出活动。1938年以柯仲平、马健翎为主的新文艺工作者团结了一些戏曲艺人，成立了“民众剧团”，开始对秦腔、眉户进行了初步的改革工作。他们曾先后编演了《十二把镰刀》、《查路条》等反映现代革命生活的新剧，受到广大群众的欢迎。1939年前后，“鲁艺”平剧团也曾对京剧做了改革的尝试，演出了《白山黑水》、《松花江上》等反映现代革命斗争的剧目。但是，对如何解决这种程式性较强的传统艺术形式同反映革命现实生活之间的矛盾，他们还缺乏经验，因而曾引起了当时延安文艺界的争论。1942年，在党中央的直接关怀下成立了“延安平剧研究院”，毛泽东针对戏曲传统剧目改革提出了“推陈出新”的方针，一方面肯定了戏曲改革的可能性和必要性；另一方面又指出了必须在继承传统的基础上逐步以审慎的试验来摸索、积累改革的经验。后来，通过《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新剧的编演，使大家具体地体会到了这个方针的正确性，大大提高了对戏曲改革的认识和信心。自此以后，新文艺工作者与戏曲工作者合作编演了不少受群众欢迎的新剧目，如《血泪仇》（秦腔）、《九件衣》（京剧）、《李香香》（评剧）等。其他各个解放区对戏曲的改革工作也取得了一定的成绩，如东北的评剧、华北的梆子、苏北的淮剧和扬剧、华东的越剧，以及各地的花鼓戏等，都陆续编演了一些反映解放区新生活和当时政治斗争的新剧目。

说唱音乐方面，在党和边区政府的帮助下，吸取了戏曲改革工作的经验教训，于1940年4月成立了陕甘宁边区文协的“说书组”。他们采取了“联

系、团结、教育、改造民间说书艺人,启发、引导、帮助他们编新书、学新书和修改新书,发挥他们自己的天才,鼓励他们自己的创作"的正确方针;同时还成立了说书训练班等组织,培养了不少的新的人才。例如在"说书组"的帮助下,民间盲艺人韩起祥就编演了像《刘巧团圆》、《张玉秀参加选举会》等新书,对边区说唱艺术的发展起了很大的推动作用。

总之,这时期各种民间的艺术形式由于有党的支持、关怀和新文艺工作者的参加,在边区的人民文化生活中起了很大的作用,有很大的影响;同时,在密切结合政治斗争的过程中,这些传统艺术的本身也获得了不断的革新和发展。虽然由于当时种种主客观条件的限制,应该说这些改革还是初步的,但是,这些改革为中华人民共和国成立以后戏曲、说唱等民间艺术的全面改革和发展,做出了良好的开端,取得了宝贵的经验。

第二节 "边区"和"解放区"的音乐创作

革命知识分子和音乐工作者大批地不断涌向各抗日民主根据地,他们出于强烈的爱国爱民的政治热情,克服了种种难以想象的客观困难,甚至不惜付出自己宝贵的鲜血和生命,为"边区"的救亡抗日文艺宣传和群众歌咏活动的发展,创作了大批新的、富于群众生活气息的音乐作品,为根据地音乐运动的发展和中国近代音乐文化的建设,做出了不可磨灭的重要贡献。这时期根据地的音乐创作,从内容到形式都出现了一些新的特点,形成了中国近代音乐发展的新的传统。具体表现为:

图 07-05



图 07-05 马可与其夫人杨蔚在解放区时的合影(马海星提供)

图 07-06



图07-06 李焕之头像(李大康提供)

图 07-07



图07-07 李劫夫头像(向延生提供)

1. 作品的题材内容更加丰富和宽广了。除了直接反映当时根据地军民英勇抗日的斗争以外，还包括对在边区所开展的生产运动和农村的反封建斗争（如抗战期间的“生产自救”、“减租减息”和解放战争时期的“土地改革”等），对边区军民新的生活现实的反映(如“民主选举”、“拥军爱民”、“文化扫盲”等)，以及对党、领袖、子弟兵的歌颂等。在解放战争期间，则又产生了不少坚决反对国内反动统治和积极开展工农业建设、支援解放战争的新作品，可以说这一时期各地区的政治斗争和人民群众生活的各个方面，在音乐创作中都得到了生动的反映。

2. 音乐创作的风格多数具有开朗、乐观的时代气息。尽管边区与解放区一直处于相当严酷的战斗环境下，群众的生活也相当艰苦，但那里的干群之间、军民之间是团结一致的，人民的精神面貌是焕发的。因此，反映这种生活的音乐创作的风格，绝大多数是明朗、乐观的，具有鲜明的革命浪漫主义的气息。

3. 作品大多具有鲜明的民族的、群众的素质。由于那里的音乐工作者一般都比较重视深入生活、认真学习民间音乐，因而，这阶段各种类型的音乐创作的民族风格比较鲜明突出，对如何通过音乐创作反映人民群众的思想感情和塑造劳动群众（特别是农民)的形象，也取得了显著的进步。

4. 作品的体裁形式逐步趋向多样化的发展。虽然在创作体裁方面仍以短小精悍的群众歌曲为主，但随着革命形势的发展和根据地的不断扩大，说唱性的叙事歌曲、歌剧、秧歌剧、歌舞表演等大型体裁也得到了迅速的发展。解放战争后期，器乐创作体裁也开始取得了一定的发展。

群众歌曲仍是数量最多、影响最广泛的一种体裁。这阶段的群众歌曲以直接反映当时根据地军民对敌斗争的题材占最重要的地位，如李伟①的《行军小唱》、章枚②的《黄桥烧饼》、孟波③的《中华民族好儿女》、何士德④的《新四军军歌》、沈亚威的《坚持

①李伟(1914—2005)，原名鼎声。1914年10月6日出生于河北沧县。“九一八事变”后即投身革命和抗日救亡运动，1934年入清华大学学习土木工程。“一二·九运动”后加入革命组织“中华民族解放先锋队”，1938年奔赴山西参加八路军及共产党。后长期在部队从事文艺工作。中华人民共和国成立后他历任总政文化部长、副秘书长、宣传部长，并兼任中国音协常务理事、书记处书记等职。

②章枚(1912—1995)，广东新会人。1937年积极投入上海抗日救亡歌咏活动，1941年后长期在新四军从事音乐工作。中华人民共和国建立后历任上海音乐工作者协会主席、上海乐团合唱指挥、人民音乐出版社副总编辑等职。80年代后主要在中国艺术研究院从事编译和研究工作。

③孟波（1916—)，原名孟绶曾。1916年出生于江苏常州。1935年后积极投入抗日救亡歌咏活动。1940年后在新四军从事音乐工作，1943年后在延安“鲁艺”等单位工作。中华人民共和国建立后，历任天津、广州、上海等市的文化局领导。“文革”结束后主要在上海电影局任领导。

④何士德(1911—2002)，广东阳江人。1931年入上海新华艺专音乐系学习，1934年转入上海国立音专学习声乐及作曲。1937年积极投入上海的救亡抗日歌咏活动。1939年后长期在新四军从事音乐工作。中华人民共和国建立后在文化部电影局、人民音乐出版社等部门工作。

图 07－08



图 07－08 老八路军文艺战士李伟（摄于 1952 年，本人提供）

苏中战场》、陈强的《提防鬼子来抢粮》、张非的《让地雷活起来》、刘炽的《胜利鼓舞》、庄映的《说打就打》、佩之的《战斗进行曲》、李劫夫[①]的《坚决打它不留情》、朱践耳的《打得好》等。这些歌曲的音乐不仅表现了中国人民对敌斗争的坚定意志和坚强不屈的决心，而且更为突出地反映了边区与解放区军民在党的领导下不断取得胜利的现实和坚信敌人即将灭亡的革命乐观主义精神。

谱 07－03 《行军小唱》 乐 07－03 《行军小唱》

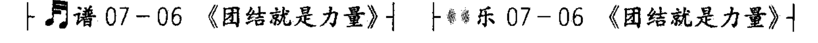


①李劫夫（1913—1976），原名李云龙。吉林农安县人。“九一八”事变后离家进关在青岛等地从事抗日救亡的文化活动，1937 年 5 月到延安在西北战地服务团等单位工作。1948 年 9 月在东北“鲁艺”音乐部工作。1953 年后先后任东北音乐专科学校校长和沈阳音乐学院院长等职。李劫夫是一位富于才能的多产作曲家，共写过约二千多首歌曲，其中一部分编入《劫夫歌曲选》（1964 年出版）。


我 们跋过 山坡， 我 们走过 村庄， 我 们渡过
大河 格 龙格龙。炮手 啊 扶着炮，驭手 啊
拉着骡， 驮 粮的毛驴 儿 摆 着它的 长 耳
朵。 叮叮 得儿龙格龙， 叮叮 得儿龙格龙，
哼(鼻音)
炮口 在 笑， 战马 在 叫， 战 士们的
心 哪， 战 士们的 心 在 跳。
谱07－04 《让地雷活起来》 乐07－04 《让地雷活起来》
让地雷 活 起 来！ 让 每一个地雷 都 炸
开！ 我们把 地雷 埋 在这 里 等 他来，
下 在那 里 招 他来， 打 打 逗 逗 催 他来，
逗 逗 打 打 勾他来。他 不来， 打 他来，
大 枪一响 把敌人 打 进 地 雷阵， 爆 炸声 中
埋伏兵 勇 敢地 冲 下来。 让 地 雷
活 起 来！ 让地雷 活 起 来！



此外,有不少群众歌曲反映了“边区”与“解放区”充满民主、团结的新的政治生活和亲如鱼水的军民关系,以及人民群众对党和领袖的深厚的感情。如王久鸣的《跟着共产党》(又名《你是灯塔》)、徐曙的《八路好》、卢肃的《团结就是力量》、张一鸣的《我为人民扛起枪》、曹火星的《没有共产党就没有新中国》、贺绿汀的《新民主主义进行曲》和刘行的《在毛泽东的旗帜下胜利前进》等。这些歌曲的音乐大多具有亲切深厚的感情、雄伟壮阔的气魄和斩钉截铁的力量,体现出一种新的革命乐观主义和英雄主义的气质。

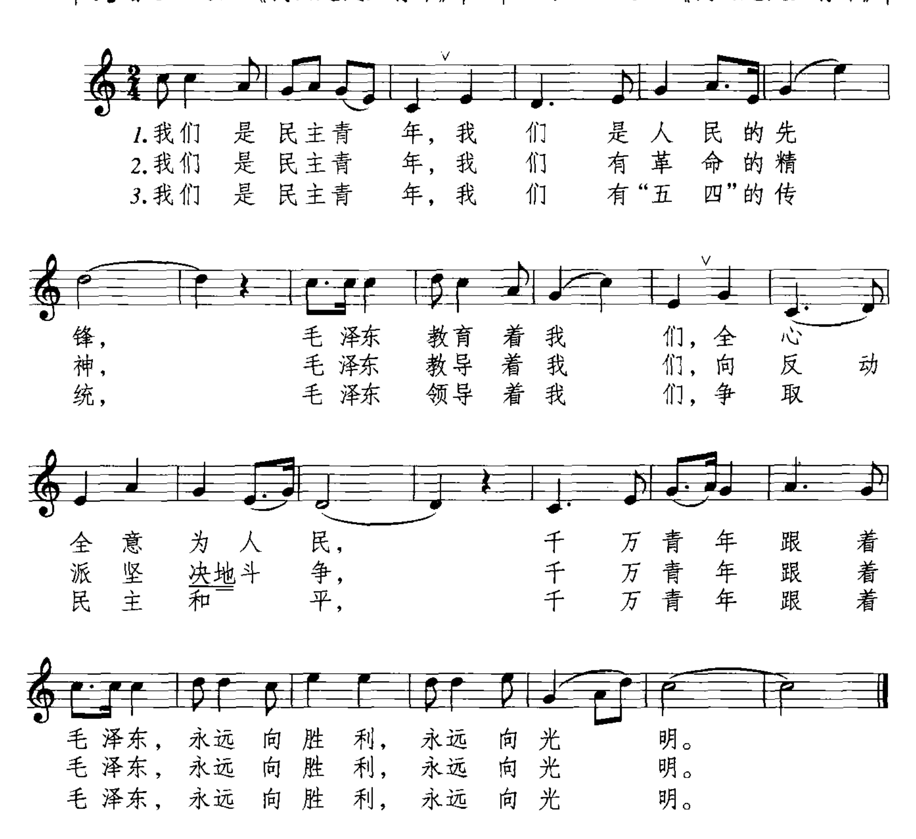






在武装斗争节节胜利的大好形势发展下，有不少群众歌曲反映了解放区人民群众热爱自由、热爱和平，决心为建立一个独立、民主的新中国而努力的崇高理想，如李焕之的《民主建国进行曲》、吕骥的《铁路工人歌》、马可的《我们是民主青年》和《咱们工人有力量》等。这些歌曲的音乐大多充满着一种朝气蓬勃的时代气息和洋溢着胜利在望的欢乐的感情。

谱07－07 《我们是民主青年》 乐07－07 《我们是民主青年》



谱 07－08 《咱们工人有力量》　　乐 07－08 《咱们工人有力量》

稍快　活泼　愉快















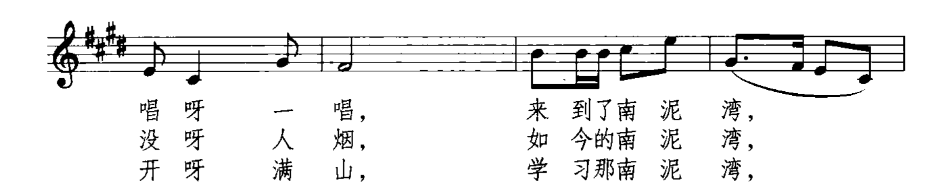


注：作于1948年。选自《马可歌曲选》，人民音乐出版社出版，1978年。

抒情歌曲创作也是这阶段“边区”与“解放区”比较受欢迎的音乐体裁。这些作品的旋律优美动听，作品的语言形式民族特点鲜明，作品的感情更亲切朴实、更富于生活气息，作品的形象也与群众的现实生活更接近了。代表性的作品有：马可的《南泥湾》、李劫夫的《歌唱二小放牛郎》、崔牛（即乔谷）的《朱大嫂送鸡蛋》、时乐濛的《三套黄牛一套马》、李群的《大生产》、莎莱的《纺棉花》等等。

谱07-09《南泥湾》 乐07-09《南泥湾》











在向民间音乐深入学习的过程中，有些作曲家对民间的说唱音乐发生了兴趣，他们发现民间说唱音乐具有很丰富的戏剧性和宣叙性，曲调与歌词的结合很紧密，乐曲的形式富于灵活性，这些特点使它适合表现叙事性较强的情节和内容。他们从张曙的《丈夫去当兵》、冼星海的《梁红玉》的基础上得到启发并又向民族传统进一步靠近，写出了像徐曙的《晋察冀小姑娘》（赵洵词）那样优秀的说唱性叙事歌曲。这首歌曲以北方大鼓的形式和语言，生动地叙述了一位生活在晋察冀根据地的农村少女，她为了保护村民免受日寇偷袭的苦难，机智地将敌人引入我军的伏击圈给予彻底的消灭，她自已也为此英勇地献出了宝贵的生命、光荣牺牲于抗日斗争第一线。此外，李群的《有一个人》（贺敬之词）、张鲁的《平汉路小唱》（贺敬之词）等，也在这方面各自做出了努力，进一步发展了这种融中西传统音乐于一体的新歌曲体裁。

谱 07－10　说唱性叙事歌曲《晋察冀小姑娘》开始部分



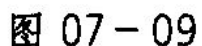


赵洵词、徐曙曲《晋察冀小姑娘》的歌词：

1. 晋察冀有一个天真的小姑娘，她生长在胭脂河畔的一个村庄，她麦苗般嫩小，她却钢铁般顽强，她钢铁般顽强。2. 在一个风雪的晚上，鬼子合击了她的家乡，她爹娘乡亲被杀死，她死里逃生也受了伤。3. 四周的风雪飘荡，她身上是染血的衣裳，风雪吹打伤口上，她四肢无力无可奈何倒在大路旁。4. 远远一阵子踢踏踢踏踢踏踢踏踏的响，（白：小姑娘忽然听见远远有脚步声响，心中暗暗道这一定是鬼子来了，慢慢抬头一看）原来是子弟兵来到了这个村庄，要找个向导找不见。（白：这个小姑娘见子弟兵找不到向导，你看她不顾伤口疼痛）这个小姑娘挺身带路上了战场。5. 小姑娘，任务完成了，摸路回家，黑夜里使她把路走差，迎面碰上了日本鬼，逼着她带路为的是怕挨炸。6. 小姑娘双眼在黑暗中闪闪地发光，仇恨的火燃烧在她的胸膛，左一思来右一想，她把敌人的大队引进了伏击圈中的地雷网。（以下略）8. 战斗完了东方发亮，这一片早霞满天的红光。这位可敬可佩的小姑娘，她把这年轻的热血也洒在养育了她的土地上。9. 战斗的晋察冀，花儿不按旧的开，草儿不按旧的长，这英勇的故事让我们永远地歌唱，让我们永远地歌唱，永远地歌唱！

大型声乐体裁方面，继冼星海的《黄河大合唱》（谱例和乐例参见第五章）、《生产大合唱》等之后，根据地不少作曲家对大合唱这一体裁感兴趣。代表作有：1940年吕骥为庆祝郭沫若诞辰五十周年而创作的《凤凰涅槃》（歌词取郭沫若早年所写的同名长诗，1942年正式首演于“鲁艺”，1989年重新演出于北京、由瞿维配器）、李伟的《生产四部曲》、刘炽的《工人大合唱》、马可的《黄河水手歌》和《胜利联唱》，以及时乐濛的《千里跃进大别山》等。

其中以1941年吕骥创作的《凤凰涅槃》,1942年安波[①]、马可、刘炽[②]、张鲁、关鹤童集体创作的民歌联唱《七月里在边区》最突出。前者是以郭沫若"五四"时期的同名诗篇为题材的大型声乐套曲(为响应党提出庆祝郭沫若五十华诞所创作的,1942年1月在延安"鲁艺"首演),该曲以其深厚的哲理性和史诗性,以及凝练的创作技巧和大胆新颖的艺术形式给人以震撼心灵的艺术感染;后者是作者响应毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》所创作的,朴实生动地反映抗日战争时期延安军民丰富政治生活的组歌性套曲,以其音乐语言的鲜明民族风格和丰富的生活气息给人以深刻印象。



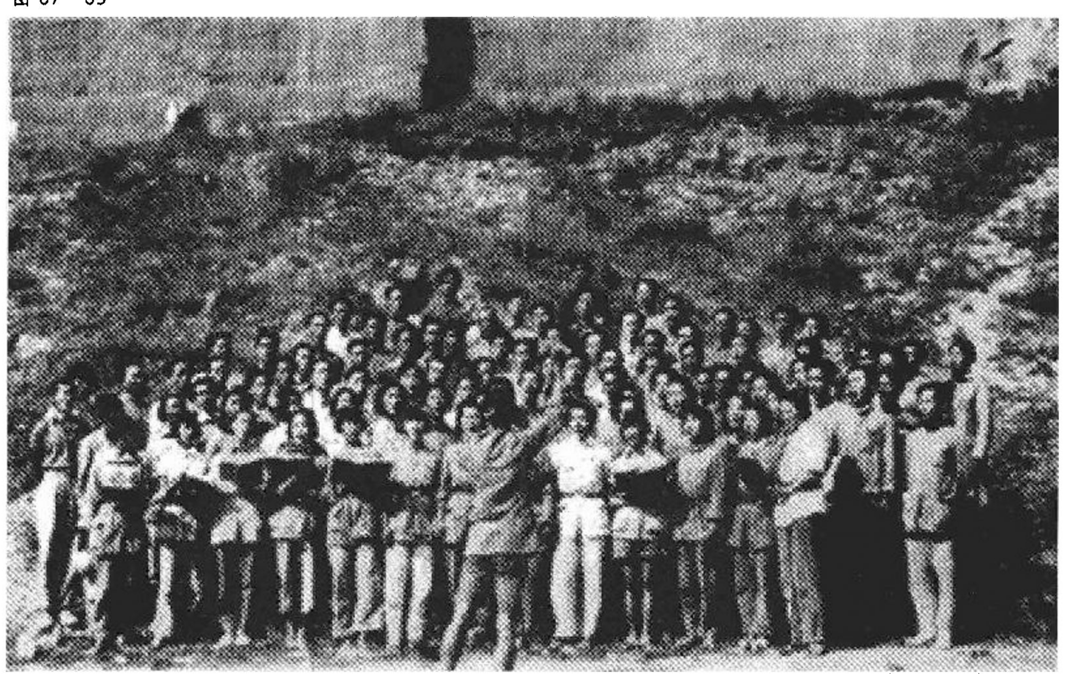


图07-09 《黄河大合唱》在延安的首演(见《冼星海全集》第七卷,广东高等教育出版社)

①安波(1915—1965),原名刘清禄。山东牟平人。早年在济南第一师范学习时即参加了当地的救亡抗日宣传活动。1935年加入共产党。1937年赴延安,曾在陕北公学、"鲁艺"学习,后留校从事民族音乐研究等工作。重要创作有秧歌剧《兄妹开荒》、民歌联唱《七月的边区》(安波作词,安波、马可等作曲)等。主要论著有《秦腔音乐》等。中华人民共和国建立后一直在辽宁担任文艺领导工作。1964年调北京,任中国音乐学院院长。1965年病逝于北京。

②刘炽(1921—1999),原名刘德荫。陕西西安人。少年时代就从事当地的民间戏曲表演工作。1936年到延安,先在人民剧社工作,1939年后一直在"鲁艺"学习和工作。中华人民共和国建立后,先后在中央实验歌剧院、辽宁歌剧院工作。"文革"结束后在煤矿文工团担任领导。

图07－10

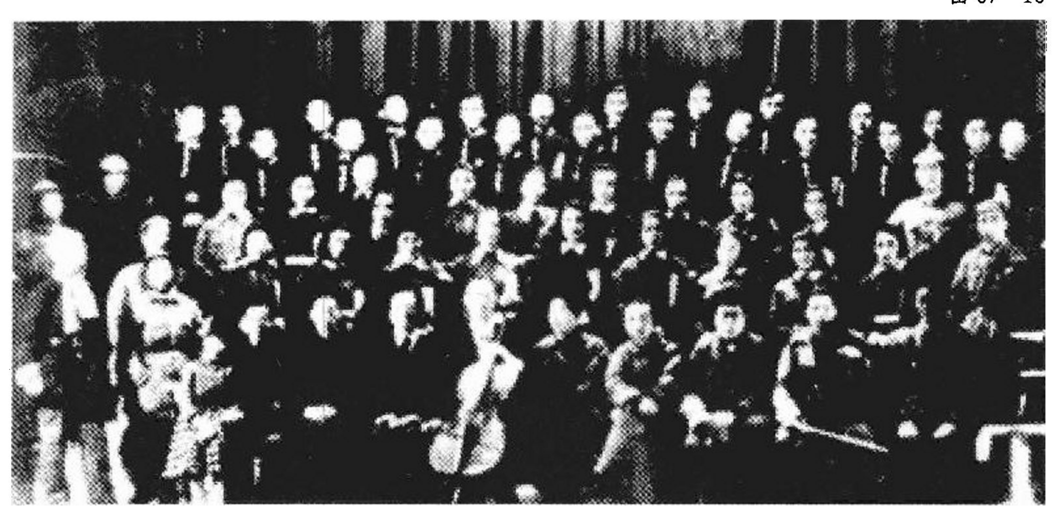


图07－10 1941年冬在延安演出《凤凰涅槃》之后演出人员的合影(向延生提供)

乐07－10 女声独唱、合唱、伴唱及乐队《凰歌》

郭沫若词、吕骥曲《凤凰涅槃》之三“凰歌”的歌词：

(女声合唱)足足足足，足足足足，五百年来的眼泪倾泻如瀑，五百年来的眼泪淋漓如烛。流不尽的眼泪，洗不净的污浊，浇不熄的情炎，荡不去的羞辱。我们这缥缈的浮生到底要向哪儿安宿？我们这缥缈的浮生到底要向哪儿安宿？(女独)啊啊！我们这缥缈的浮生好像那大海的孤舟，左也是漶漫，右也是漶漫，前不见灯台，后不见海岸，帆已破，樯已断，楫已漂流，舵已腐烂，倦了的舟子只是在舟中呻唤，怒了的海涛还是在海中泛滥。啊啊！我们这缥缈的浮生，好像这黑夜的酣梦。前也是睡眠，后也是睡眠，来得如飘风，去得如轻烟，来如风，去如烟，眠在后，睡在前，我们只是这睡眠当中的一刹那的风烟。啊啊！有什么意思？有什么意思？痴！痴！痴！只剩些悲哀，烦恼，寂寥，衰败，环绕着我们活动着的死尸，贯穿着我们活动着的死尸。啊啊！我们年轻时候的新鲜哪儿去了？我们年轻时候的甘美哪儿去了？我们年轻时候的光华哪儿去了？哪儿去了？我们年轻时候的欢爱哪儿去了？去了！去了！一切都已去了，一切都已去了。我们也要去了，你们也要去了。悲哀呀！烦恼呀！寂寥呀！衰败呀！啊啊啊！火光熊熊了。香气蓬蓬了。时期已到了。死期已到了。身外的一切！身内的一切！一切的一切！请了！请了！

1949年7月由三野文工团在北京演出了沈亚威、张锐等人集体创作的《淮海战役组歌》。该曲是在1949年第一次全国文代会期间为了演出的

需要，以当时华东各战场中所流行的十一首群众歌曲临时集合组成的。它们生动地反映了在这个战役中我军愈战愈强、敌军兵败如山倒的大好形势。整个组歌的音乐，自始至终贯穿着解放军藐视敌人、战胜敌人的英雄自豪的气概。但它们除了题材内容前后相互连贯外，各乐章音乐的内在联系和相互对比并不十分严密和鲜明。作为独立的歌曲，其中有一些是在艺术上写得非常出色的，如《乘胜追击》、《狠狠地打》、《打得好》(这首作品产生于“淮海战役”之前，在该组歌演出时也曾被加了进去)等。

谱 07－11 《乘胜追击》　乐 07－11 《乘胜追击》



随着解放战争的胜利推进和解放区的不断迅速扩大，解放区的文艺事业和音乐事业也得到迅速的发展。如解放战争初期，在延安成立了中央管弦乐团，后来又在东北成立了电影制片厂及其附属管弦乐团，并出版了《人民音乐》月刊等等。解放区的器乐创作也逐渐得到了发展。解放区的音乐工作者在短短的几年内，从初期的以器乐作为伴奏，逐渐到创作一些歌曲的改编曲、戏剧和电影的配乐，一直到创作出独立的具有一定专业水平的器乐作品。其中比较突出的有贺绿汀的管弦乐《森吉德玛》、马可的管弦乐《陕北组曲》、瞿维[①]的钢琴曲《花鼓》、晨耕的吹奏乐曲《骑兵进行曲》等。

图 07－11

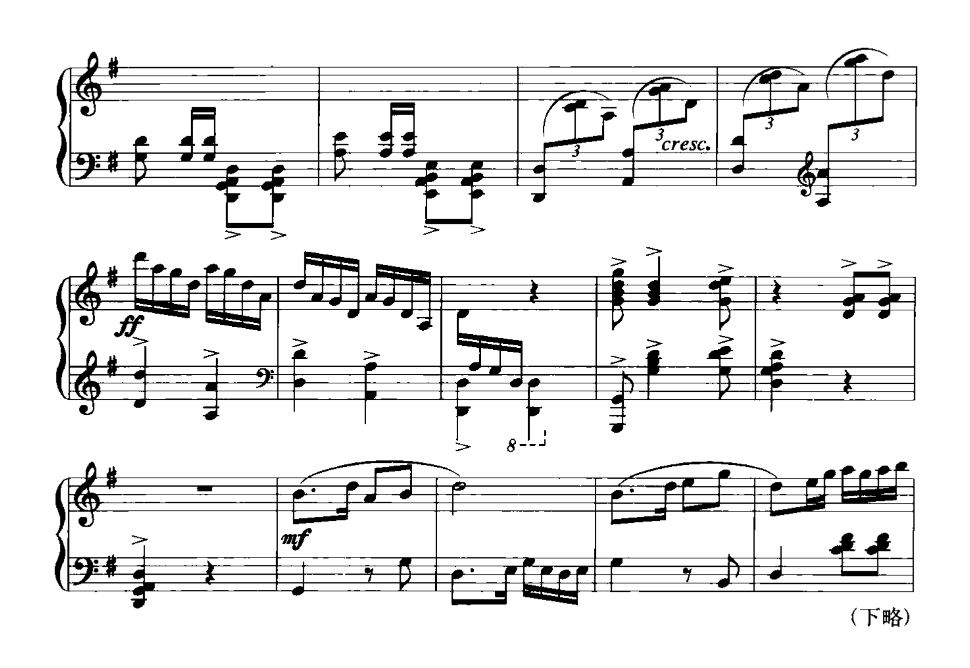


图 07－11 瞿维与寄明的合影（向延生提供）

谱 07－12 钢琴曲《花鼓》 乐 07－12 钢琴曲《花鼓》



①瞿维(1917—2003)，原名瞿世雄。江苏常州人。1933年就读于上海新华艺术专科学校。抗日战争爆发后到延安，在"鲁艺"音乐系工作。1955年赴苏联莫斯科音乐学院进修作曲，回国后长期在上海交响乐团从事创作。1985年被选为中国音协副主席。主要作品有：歌剧《白毛女》(参与者之一)、交响诗《人民英雄纪念碑》、歌曲《工人阶级硬骨头》等。



第三节　新秧歌运动、秧歌剧及新歌剧的发展

一、秧歌运动及秧歌剧的发展

秧歌本是我国北方各省广大农村中有着悠久历史的、十分流行的民间歌舞。抗日战争爆发后，随着形势发展的要求，革命的文艺工作者及广大的群众曾自发地摸索如何运用这种民间娱乐形式，来配合政治任务的需要进行演出。由于经验及水平的限制，起初还只是简单的“利用”而已，并没有对这种艺术形式的本身进行创造性的改造。1942年“文艺整风”以后，以陕甘宁边区的文艺工作者最先掀起了深入群众、深入生活向民间学习的热潮。1943年春节，以“鲁艺”为主在延安举行了盛大的新秧歌演出，许多新文艺工作者组织了人数众多、声势浩大、内容新鲜的大秧歌队上街表演。他们在秧歌中加进了工人、农民、八路军、学生等新时代的人物形象，同时也加进了日本兵、汉奸等反面形象，编成了一些具有一定情节的小型广场歌舞表演。人们一般就称之为“新秧歌剧”。如由王大化、李波、路由集体作词，安波作曲的秧歌剧《兄妹开荒》，就取得了很大的成功。有的秧歌队还穿插了说“快板”、“霸王鞭”、“跑旱船”等民间形式。显然，“新秧歌”的形式比“旧秧歌”要丰富得多，并且能生动地反映边区的新生活，因此，他们的演出受到了群众的热烈欢迎，并得到了边区各级领导的充分重视和鼓励。

图 01-02

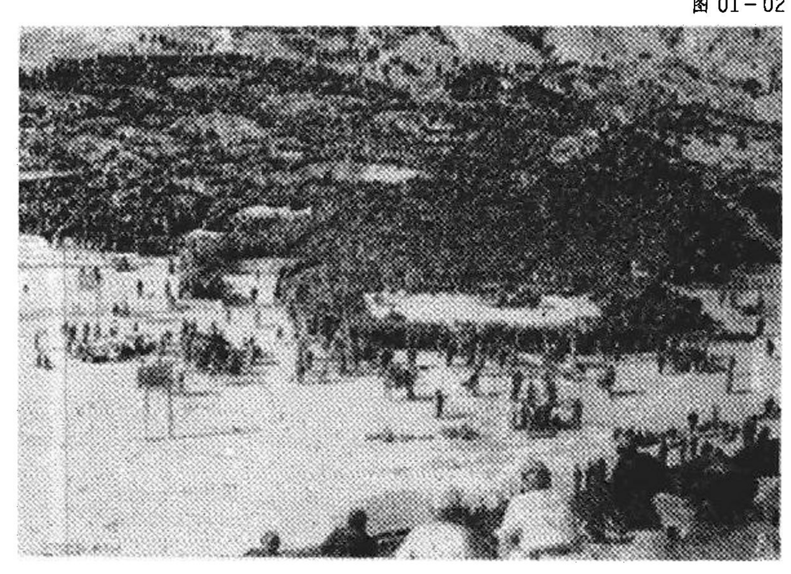


图 07-12 1943年延安群众观赏秧歌剧演出的盛况（吕英亮提供）

“鲁艺”秧歌队的演出，很快影响了延安及陕甘宁边区的各个专业文艺团体，并且，促使农村、工厂、部队、机关、学校都普遍地和自发地组织起各种秧歌队。根据边区“第一届文教会议”的统计，当时平均一千五百人就有一个秧歌队，观众达八百万。陕甘宁边区的“新秧歌运动”就这样热火朝天地开展起来了。不久，其他各抗日根据地的新秧歌运动也得到了普遍的发展。

在新秧歌运动中所产生的秧歌剧，大多是以旧秧歌中的“小场子戏”作为基础，再广泛吸收当地的民歌、地方戏曲、民间歌舞，以及话剧、舞蹈等因素综合而成。周扬在《表现新的群众的时代》（见周扬所编的《论秧歌》，华北书店，1944年出版）一文中所说：“它是一种熔戏剧、音乐、舞蹈于一炉的综合的艺术形式，它是一种新型的广场歌舞剧。”通过新秧歌运动的开展，把各个艺术部门的新文艺工作者、民间艺人，以及广大的群众都团结起来了。参加秧歌剧创作的除了诗人、作家、戏剧家、音乐家外，还有工人、农民、士兵等。这样一种群众性的艺术创造的壮举，在我国近代音乐史上是空前的，它有力地证实了毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出的“文艺必须为工农兵服务”和“文艺工作者必须与群众相结合”的方向的正确。

图 07－13



图 07－13　1942年延安文艺座谈会的合影(向延生提供)

秧歌剧的题材内容十分广阔，几乎涉及群众生活的各个方面，但主要是反映当时解放区的生产斗争（如《兄妹开荒》、《动员起来》、《刘顺清》等），反映根据地农村中的阶级斗争（如《减租会》、《说理会》等），以及反映根据地军民反对日本帝国主义和国内反动派的革命斗争（如《牛永贵负伤》、《周子山》等）这三个方面。

从作品类型来看，这时期的秧歌剧大致可分为两类。一类形式和剧情都比较简单，只有两三个角色，用叙述式的演唱来表达剧情发展的，如《兄妹开荒》、《货郎担》等都属于这一类。它们短小精悍、主题鲜明、风格简朴、演出方便，是一种小型的、适合于广场演出的秧歌剧。另一类是形式较复杂、角色较多、情节比较曲折、戏剧性较强的大型秧歌剧，如《牛永贵负伤》、《周子山》等。这种秧歌剧更多地吸取了话剧的手法，有较完整的情节发展，分场多、结构复杂，是前一类秧歌剧的进一步发展。

秧歌剧的音乐大多采用陕北群众所喜欢、所熟悉的地方戏曲（如眉户、道情）和陕北民歌的曲调加以填词改编的。如《兄妹开荒》的音乐是以陕北民间音调作为基础而创作的，它既有鲜明的民族特色和乡土气息，同时又带有时代的特点，音乐纯朴有力、明朗乐观，表现了在革命的环境中成长起来的农村青年的新形象；《夫妻识字》的音乐主要就是以眉户的曲调加以改编的。

├ 谱 07－13 秧歌剧《兄妹开荒》中的 A ."雄鸡高声叫";B."向劳动英雄们看齐" ┤

├ 乐 07－13 《兄妹开荒》中的"雄鸡高声叫" ┤





B."向劳动英雄们看齐"





《减租会》的音乐则是以道情的曲调加以改编的，其中的一个唱段后来就成为音乐演出中的著名独唱曲《翻身道情》。

├ 谱 07－14 秧歌剧《减租会》中"翻身道情"开始部分 ┤ ├ 乐 07－14 《翻身道情》┤

稍快 热情地、朗诵地





秧歌剧中主要以过场音乐、齐唱、对口唱等形式来表现剧情，在原有的民间曲调不能够满足内容的需要时，他们也要进行新的创作。如《刘顺清》中描写战士的部分就完全是创作的，音乐的风格接近战斗性的群众歌曲，个别作品有加进一些合唱形式。秧歌剧的对话、歌词及音乐有着浓厚的地方特色，词曲结合也比较好，因而易于为群众所接受。在乐队方面，以民间乐器为主，适当地加进了某些西洋乐器（主要是小、大提琴），比过去的旧秧歌剧或小场子戏的乐队是丰富了。

新秧歌运动及秧歌剧的发展，在我国现代音乐史中的重大意义是：

1. 它是边区“文艺整风”运动和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神得到具体贯彻的产物，它为当时边区的文艺工作者如何与群众结合、如何更好地以文艺为武器来为当时的斗争服务，提供了具体的途径，积累了正确的经验。

2. 它为利用原来民间旧艺术的形式创造新的民族艺术形式，并为后来新歌剧创作的成熟发展找到了一个真正坚实的基础，并摸索出了许多实际的经验。

3. 它为根据地革命文艺的蓬勃发展，训练了一支新的文艺队伍，因而对其他各种文艺形式体裁的民族化发展也产生了深远的影响。

与秧歌剧关系紧密的小型歌舞表演体裁也得到了发展，其中最突出的有罗正、邓止怡等创作的《过翻身年》，张棣昌、陈紫创作的《光荣灯》，以及张锐、余苹创作的《火线爱民》等。

秧歌剧在创作发展过程中也存在一些问题，即：如何创造富于戏剧性的音乐，如何通过音乐来刻画人物形象，中西乐器如何运用与结合的问题，以及如何解决比较简单的艺术形式同较重大的题材、复杂的情节之间的矛盾(特别对一些大型的秧歌剧，如《周子山》)问题等。

二、新歌剧的发展

歌剧是一种综合性的大型艺术体裁，它对于群众文化生活的重大影响素为人们所重视。从"五四"以来，我国也曾有一些音乐家在这个领域进行过多次认真的探索，如20年代黎锦晖曾写了《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》、《月明之夜》、《小小画家》等十多部儿童歌舞剧，其他像邱望湘、沈醉了等人也曾写过适合学生演的歌剧《面包》和《天鹅》等；到30年代聂耳写了《扬子江暴风雨》、张昊写了《上海之歌》、陈田鹤写了《桃花源》、向隅等人写了《农村曲》、冼星海写了《军民进行曲》；40年代钱仁康写了《大地之歌》、郑志声写了《郑成功》(未完成)、黄源洛写了《秋子》等等。但是，究竟该如何使这种外来的艺术体裁同我国的社会现实（特别是人民革命的斗争实践）相结合，究竟该如何使它同我国丰富多彩的传统的民族音乐（尤其是各种戏曲音乐）和群众的欣赏习惯相结合，以及怎样运用音乐来表现戏剧性的情节发展和具有不同性格对比的人物形象等问题，尽管从20年代后不少音乐家为此做出了坚持不懈的努力，实际上还没有真正得到满意的解决。直到1942年以后，根据地的音乐工作者通过深入工农兵群众的斗争生活，通过开展新秧歌运动和进行秧歌剧的创作实践，才逐渐找到

图 07－14



图 07－14　歌剧《白毛女》剧照：喜儿与杨白劳（王昆与张守维扮演，中国歌剧舞剧院提供）

图 07－15

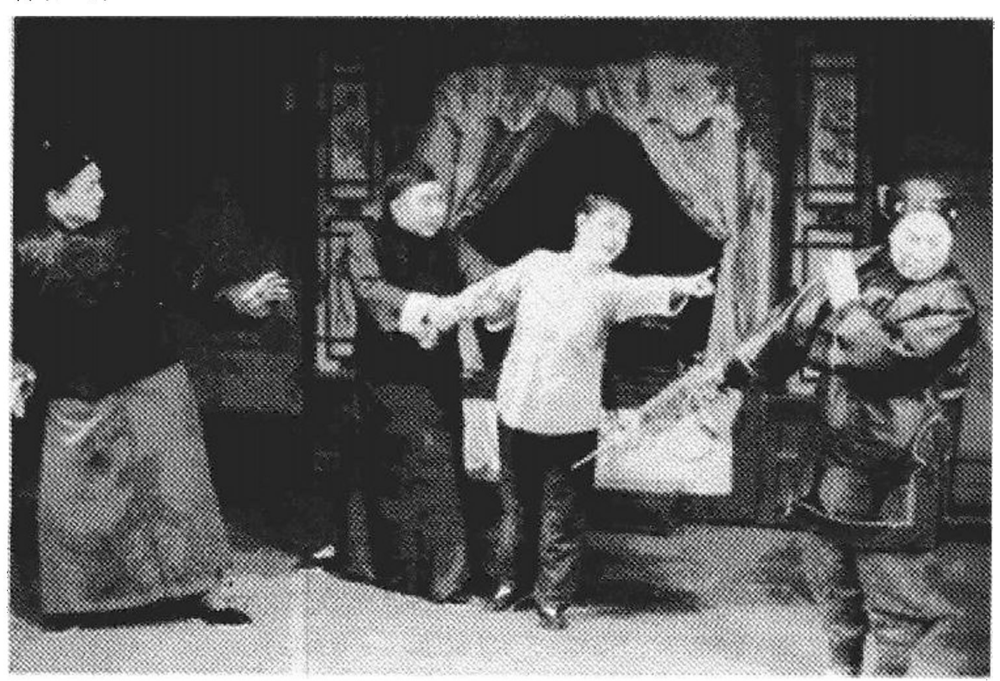


图 07－15　歌剧《白毛女》剧照（郭兰英、李波等，1978 年重演，中国歌剧舞剧院提供）

了使歌剧这种艺术体裁在我国得以广泛发展的正确途径。1945年4月,在延安成功地演出了歌剧《白毛女》(由贺敬之、丁毅作词编剧,马可[①]、张鲁[②]、李焕之[③]、瞿维等人作曲),为我国歌剧创作的发展开辟了一个新的阶段。

歌剧《白毛女》通过剧中各个不同人物的关系,深刻地概括了存在于我国当时广大农村中最基本的阶级矛盾和斗争(即地主与农民这两个对立阶级的矛盾和斗争),具体反映了在地主阶级残酷压迫下农民的血泪生活,通过杨白劳和喜儿这两个不同典型人物的遭遇来说明广大农民只有在共产党的领导下向地主阶级进行坚决的斗争,才能真正得到翻身解放。因此,可以说歌剧的内容既深刻地反映了当时农村生活的现实,又给被压迫的农民群众指明了正确的前进方向。此外,歌剧剧本也富于浪漫主义地保留了原来民间传说中有关“白毛仙姑”这种传奇式的情节,并使之提高到“旧社会把人逼成鬼,新社会把鬼变成人”的哲理高度。

《白毛女》在艺术成就上,最突出的一点是它开始解决如何通过音乐来具体而细致地刻画剧中人物形象的问题,如对主要角色喜儿、杨白劳和黄世仁的音乐刻画都做到了贴切而富于个性,尤其对杨白劳心理变化的音乐刻画是比较深刻的。同时,歌剧作者在刻画这些角色时,对于正面人物与反面人物的本质区别也做了比较妥善的处理,他们没有简单地用丑化的办法来刻画反面人物,而是力图本质地突出这些反面人物的阶级本性和不同的心理状态,从而揭示出这些角色的特殊性格。歌剧作者对于有些群众场面以及群众的集体形象的刻画也是成功的,例如在山洞里把喜儿救出来时群众合唱《太阳出来了》,就很恰当地把解放区人民群众的坚强、豪迈的气魄,以及他们对喜儿的深厚的阶级感情刻画了出来。

---

①马可(1918—1976)江苏徐州人。1935年在河南大学学习化学。抗战爆发前后,他即投身于救亡抗日的文艺宣传工作,并开始进行音乐方面的活动。1939年到延安,在“鲁艺”学习并工作,1945年随“鲁艺”到东北解放区工作,1947年正式加入中国共产党。中华人民共和国建立后,曾先后在中央戏剧学院、戏曲研究院、中国音乐学院和中国歌剧舞剧院工作。主要作品有歌剧《白毛女》和《小二黑结婚》、秧歌剧《夫妻识字》、管弦乐《陕北组曲》,以及歌曲《南泥湾》、《我们是民主青年》、《咱们工人有力量》等。此外,他还长期进行有关民族音乐和有关冼星海的研究工作,留下不少理论文章。1976年病逝于北京。

②张鲁(1917—2004),河南洛阳人。早年曾随常苏民学习音乐。1938年入延安“鲁艺”。中华人民共和国建立后,历任中央歌舞团、黑龙江省歌舞团、黑龙江省文联、音协等单位的领导。主要作品有组歌《七月里在边区》、歌剧《白毛女》(均为与人合作)、叙事歌曲《平汉路小唱》和《王大妈要和平》等。

③李焕之(1919—2000),原籍福建晋江县,出生于香港。1936年入上海国立音专学习,1937年后积极从事福建的抗日救亡文艺宣传活动,1938年后到延安一直在“鲁艺”学习和工作,抗战胜利后在华北联合大学从事教学和创作工作。中华人民共和国建立后历任中央歌舞团、中央民族乐团领导。1979年被选为中国音协副主席,1985年被选为中国音协主席,1999年被选为中国音协名誉主席等。


谱 07－15 《白毛女》中的《太阳出来了》
乐 07－15《白毛女》中的《太阳出来了》
(领)
(合)太阳出来了，哟嗬一哟
太阳出来了，太阳出来了，哟嗬一哟
嗬嗬。太阳出来了，
嗬嗬。太阳出来了，太阳出来了，
(女)
哟嗬一哟嗬嗬。太阳，光芒万丈，
(男)
哟嗬一哟嗬嗬。太阳，光芒万丈，万丈光芒，
万丈光芒。(男女齐)上下几千年，受苦又受难，
光芒万丈，万丈光芒。
渐慢
渐慢
今天看见出了太阳，今天看见出了太阳。
慢 沉重地
(男)撵走万重黑暗，(女)我们的喜儿哪里去了，
离开我们三四年。(男女齐)今天啊，
我们要把荒山踏破，我们要把野洞劈开，(下略)

其次，作曲家在这部歌剧的创作中，不仅吸取了民歌的音调作为各主要人物的主导主题的音调基础，并且还开始有意识地广泛吸取了说唱、戏曲等民间音乐的音调。值得注意的是，作曲家对这些民间音调的吸取已不是简单地引用，而是根据剧中人物性格发展的需要和歌剧情节发展的需要，创造性地加以选择、改造和发展，例如刻画喜儿基本性格的主导主题是以河北民歌《小白菜》作为基础的，刻画杨白劳基本性格的主导主题是以山西民歌《捡麦根》作为基础的。但是，在歌剧里作者根据喜儿、杨白劳本身性格发展的需要，写出了像《北风吹》、《十里风雪》、《红头绳》、《进他家来几个月》等等一系列的不同的新腔。

├ 谱 07－16 A.喜儿主题的民歌原型 B.《北风吹》(喜儿) ┤

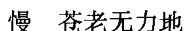
├ 乐 07－16 《北风吹》┤



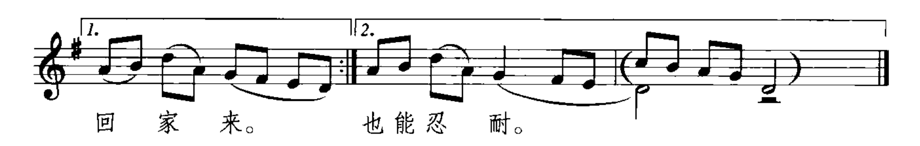




├ 谱 07－17 《十里风雪》(杨白劳) ┤ ├ 乐 07－17 《十里风雪》┤

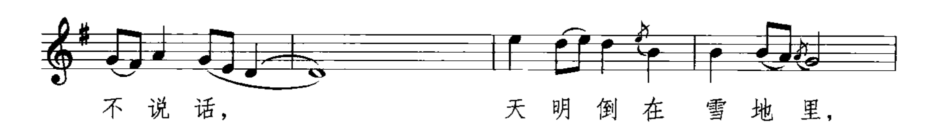






├ 谱 07－18 《昨天黑夜爹爹回到家》┤







├ 谱 07－19 《进他家来几个月》┤ ├ 乐 07－18 《进他家来几个月》┤



当描写喜儿被黄世仁污辱悲愤欲绝而想自尽时，作者使她的唱腔中出现了近似秦腔哭音的音调；当描写喜儿怀着强烈的仇恨从地主家里逃走时，作者没有拘泥于原来的主导主题，而引进了一个取自河北梆子的、更为高亢悲愤的主导主题，来描写喜儿性格的剧烈的变化发展。



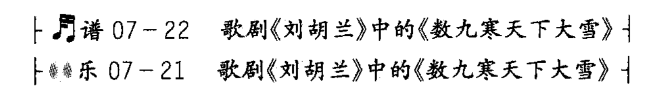
当然，在歌剧《白毛女》中对戏曲音乐等民族音乐遗产的吸取，还只能说仅仅是一个开端。但是，作者的这些试探，在如何使歌剧音乐创作既有民族的特点又有强烈的戏剧性方面，是给予后来的音乐工作者以不少启发的。

此外，值得提出的是作曲家在音乐创作的形式和手法上，在当时根据地严酷的客观条件下，也适当创造性地借鉴了近代外国歌剧的某些传

统形式和经验(如主导主题的运用以及和声、复调、合唱、伴唱、重唱和管弦乐配器的运用等),大大丰富了歌剧音乐的表现力。

《白毛女》的作者总结了自秧歌剧《兄妹开荒》到《周子山》的经验,为创造一种真正适合我国广大群众的新型的歌剧的发展奠定了大家比较认可的初步基础,这就是为什么后来人们都称这种歌剧为“新歌剧”的主要原因。歌剧《白毛女》的成功,使这种综合性艺术形式,在我国整个近现代音乐发展史中进一步发挥了它的重大影响。

《白毛女》演出之后,引起了解放区的广大群众以及文艺工作者对新歌剧创作更大的兴趣和要求。到解放战争期间,又产生了不少新的歌剧创作,其中比较重要的有:《刘胡兰》(罗宗贤[①]、黄庆和等人集体创作)、《赤叶河》(梁寒光[②]、高介云等作曲),以及《王秀鸾》(艾实惕、小流等作曲)等。这些作品在创作方向和艺术特点上都与《白毛女》是一脉相承的,但是,在艺术成就上它们都还没有超出《白毛女》的水平。


谱 07-22 歌剧《刘胡兰》中的《数九寒天下大雪》
乐 07-21 歌剧《刘胡兰》中的《数九寒天下大雪》



①罗宗贤(1925—1968),河北定县人。自抗日战争以来一直在八路军的部队文工团中从事音乐工作。中华人民共和国建立后,先后任西南军区战斗文工团及总政文工团编导、创作员等职。罗宗贤自1943年即开始音乐创作,主要作品有歌剧《刘胡兰》(与黄庆和合作,1948年)、《草原之歌》(1955年),电影配乐《阿诗玛》(与葛炎合作,1965年),歌曲《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》、《英雄们战胜了大渡河》(与时乐濛合作)等。

②梁寒光(1917—1989),曾用名玉衡。广东开平人。1938年入延安“鲁艺”,随冼星海学习作曲,后任职于延安中央管弦乐队。中华人民共和国建立后,历任中央实验歌剧院创作室主任、上海实验歌剧院副院长、广州音乐学院院长等职。主要作品有:歌剧《赤叶河》、《王贵与李香香》、《蓝花花》等。



复习重点：

1. 简述边区和解放区音乐生活的主要特点。
2. 简述边区和解放区音乐创作的艺术特征和成就。
3. 比较抗日战争期间和解放战争期间该地区的音乐创作。
4. 简述新秧歌运动在中国文艺发展史上的历史意义。
5. 简述歌剧《白毛女》产生的条件和它的艺术成就。

主要参考资料：

解放军歌曲编辑部编《抗日战争歌曲选集》(第一至四集)，中国青年出版社，1957年。

解放军歌曲编辑部编《解放战争歌曲选集》(第一至四集)，音乐出版社，1959年。

《中国人民解放军文艺资料选编》(第一至十一册)，解放军出版社，1986—1990年。

《东北现代音乐史料》(第一至三辑),沈阳音乐学院音乐研究所编印,1984—1988年。

冯光钰《走向音乐家的道路——马可生平与创作》,中国文联出版公司,1989年。

霍长和《红色音乐家——劫夫》,人民出版社,2003年。

吕骥《在斗争中产生的歌曲——为劫夫同志歌曲集出版而作》,载《劫夫歌曲选》,春风文艺出版社,1964年。

《中国话剧运动五十年史料集》,中国戏剧出版社,1958年。

吕骥编《新音乐运动论文集》,新中国书局,1949年。

中国音乐家协会编《音乐建设文集》(上、下册),音乐出版社,1959年。

中国戏剧家协会编《新歌剧问题讨论集》,戏剧出版社,1957年。

张庚编《秧歌剧选》,中国戏剧出版社,1962年。

中国艺术研究院戏曲研究所编《马可戏曲音乐文集》,人民音乐出版社,1987年。

汪毓和《我国歌剧艺术的第一个里程碑——关于《白毛女》的分析和评价》,《音乐研究》1958年第6期。

马可《谈新歌剧发展中的几个问题》,载《新歌剧问题讨论集》,中国戏剧出版社,1959年。

马可《关于〈白毛女〉的修改》,《文汇报》1962年5月27、29、30、31日。

第八章
民主革命时期的音乐思想和理论研究

第一节 各阶段的音乐思想批评概述

随着西方音乐文化的输入中国，特别是新型报刊的发行和“五四”新音乐文化的全面建设，文化艺术界就其如何来建设中国的新音乐文化思考了一系列问题，例如，如何使这一新文化对社会和国家发挥积极的作用，以及在它的发展过程中所碰到的各种问题应如何正确对待等等。大家以理论批评和理论讨论的方式发表各自的见解，这些见解反过来又对音乐事业的实际发展产生一定的影响。一般讲，在这半个世纪，这些见解大多集中在论述音乐与社会政治生活的关系上，而对音乐本体的评述和研究比较少。这也是正常的，可以理解的。

一、“五四”以前的音乐思想

过去中国国内以“洋务派”为代表提出了“以夷制夷”、谋求“富国强兵”的改良，后来以“维新派”为代表提出了“变法维新”的、“君主立宪”的要求，这些都在客观上推动了文化教育上提倡“新学”、反对“旧学”的一系列全面改革。但在当时的政治文化背景基础上，致使那些新音乐文化建设者的主张基本上没有脱出“中学为体、西学为用”的范畴，但也出现了“以西代中、以新代旧”的思想。如：

“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。”（见梁启超的《饮冰室诗话》第十七节）“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万万不可阙者。举国无一人能谱新乐，实为社会之羞也。”（见梁启超的《饮冰室诗话》第九十七节）

“……日本在维新以来，一切音乐皆模法泰西，而唱歌则为学校功课之

一。然即非军歌军乐，亦莫不含有爱国尚武之意，听闻之余，自可奋发精神于不知不觉之中……”（见奋翎生的《军国民篇》，载《新民丛报》1902年2月第三号）

“……明治改革，盛行西乐，自师范学校以下，莫不兼习乐学，……西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一致之志意。……故吾人今日尤当以音乐教育为第一义：一，设立音乐学校；二，以音乐为普通教育之一科目；三，立公众音乐会；其四则家庭音乐教育也。”（见匪石[①]《中国音乐改良说》，载《浙江潮》第六期，1903年6月）

“……若夫欧西之乐，其声壮厉，其状促邃，方之古乐虽远不及，比之郑卫能无犹贤？……当今之世，将欲以教化，挽颓风者，舍西乐其奚自哉？”（见《中小学唱歌教科书》的“序”，1914年）

“讵料郑卫淫声杂，古乐失传到今荒；幸有欧西新歌来，学界改良增荣光。”（见1906年沈心工《学校唱歌集》中的《乐歌》）

当然，在上述观点中又夹杂比较强调音乐对人的教育功能观点。如：

“……我中国者，欲蓄积实力，革新庶政，必自小学校音乐教育始。多编国歌（指本国自创的歌曲），叫醒国民，发扬其爱国之心，鼓舞其勇敢之气，则茫茫禹甸，翻独立之旗，开自由之花，日月为之重光，山河为之生色，其效可计日而达。”（见剑虹的《音乐于教育界之功用》，载《云南》1906年第二号，剑虹即李剑虹，参见第二章注文）

当时，鼓吹必须继承传统来发展新音乐的主张比较弱，而且实质上也只是表示在大力吸收西乐的同时最好能保留一定的运用传统音调的比例。如：

“今日欲为中国制乐，似不必全用西谱。若能参酌吾国雅、剧、俚三者而调和取裁之，以成祖国一种固有之乐声，亦快事也。将来所有诸乐，用西乐者十而六七，用国谱者十而三四，夫亦不交病焉矣。”（见梁启超《饮冰室诗话》第七十八节）

显然，上述这一观点在当时并不占主流地位，对人们的影响也不大。

二、20世纪20年代的音乐思想

在新音乐文化的初期建设过程中，音乐思想和理论研究也开始为一些热心于新音乐文化发展的音乐家所注目。最先引起重视的问题是，有关“对中国音乐事业的建设应如何进行”这一点上，如蔡元培、萧友梅、赵元任、柯政和、傅彦长、刘天华、王光祈、王露等人的有关论述，以及当时新建的各种音乐社团的章程中，均对此发表了他们各自的不同看法。这里除了有一些方针性的见解外，也涉及如何正确认识和处理古今中外音

---

①匪石（1884—1959），原名陈世谊。江苏江宁人。早年即赴日留学，回国后曾任苏州法政学堂教务等。1946年任教于重庆南林学院。1951年任职上海文物保管会。

乐的关系问题。

有关各种具体音乐专题和现象的研究，也开始得到部分音乐家(如萧友梅、赵元任等)或少数关心音乐的学者(如丰子恺、刘半农等)的关注，并做出了最初的探索。

以音乐理论研究作为个人毕生奋斗目标而努力去进行开拓性工作的，主要是王光祈。他可以说是我国近代最早的一位重要的音乐学家，他为我国近代音乐学事业的发展做出了相当宝贵的贡献(详见本章第二节)。

1. 关于如何建设我国新音乐文化

“五四”新文化运动推动着整个中国各种新的文化艺术的发展。但是，在当时对中国的新音乐文化究竟应如何来建设，中国的新音乐文化究竟应是怎样的一种文化，它与我国以往的传统音乐的关系如何，它与从晚清以来传入中国的西洋音乐文化的关系又如何，大家的想法不尽相同。总的讲，可以大体上归纳为以下两种相互不同的见解：

①进一步阐述西方音乐文化优于我国的传统“旧乐”，明确提出“以西为师”(甚至包括走“西化道路”)的主张，认为要改进我国的“旧乐”、建立我国的“新乐”，必须借助西方的经验。如：

蔡元培在北京大学音乐研究会所编印的《发刊辞》中(载于《音乐杂志》第一卷第一号，1920年3月)中曾说：“……自欧化东渐，彼方音乐学校之组织与各种研求乐理之著述接触于吾人之耳目，于是知技术之精进固赖天才，而学理之研究仍资科学。……吾国音乐家有鉴于此，一方面输入西方之乐器、曲谱，以与吾固有之音乐相比较，一方面参考西人关于音乐之理论以印证于吾国之音乐，而考其违合。循此以往，不特可以促吾国音乐之改进，抑亦将有新发现之材料与理致，以供世界音乐之采取，此即我北京大学音乐研究会所以建设之大原因也。”

萧友梅在1916年完成的博士论文《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》中说：“在中国，没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而，中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的。因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下，获得古乐的新生。这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。”后来他又在其《什么是音乐？外国的音乐教育机关。什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》(载于《音乐杂志》第一卷第三号，1920年5月)一文中就明确指出：“……他们欧洲人时时应用科学的学理来改良他们的乐器，扩大乐器所奏声音的范围，总要达到用声音描写各种动的生活。……他们西洋人能够做到这个地步，就是因为他们多进取性质。……”在《最近一千年来西乐法发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》一文(载于音乐艺文社

的《音乐杂志》第一卷第三号,1934年7月)又说:"……讲到我国的音乐,在唐朝以前,自然是很幼稚。……号称中国音乐最盛时代的唐朝,已经教我们这样的失望,唐朝以后的音乐又怎么样呢?我们不必隐讳……我们既然知道有这种原因,今后习旧乐者和教学者均应格外虚心,同时要把西乐记谱法、和声学、对位法、乐器学、曲体学加以研究,方才可以谈到整理或改造旧乐。"

陈仲子[①]在其《欲国乐之复兴宜通西乐说》一文(载《音乐杂志》第一卷第九、十号,1921年1月)中说:"吾国之言乐者:守旧之辈,则高谈古乐而鄙弃新声;而醉心西学者流,则又以为吾之典章文物一无足取,诽谤诋毁不遗余力。其实二者皆非也。……以上所举,为吾国乐至大之缺点,亦即吾国乐衰颓之原因。余之谓宜通西乐者,非谓尽弃吾国乐,改弦而更张之,以为西乐所同化也。不过欲使吾国人之研究音乐者,知西洋音乐理论之盛、技艺之精,从而研究有得,则眼光既明、理路亦正,或借以为印证,或取以为师资,则于我国议论分歧茫无头绪之乐界,不难得其端倪、循其轨道、发扬而光大之,庶不愧为文艺发达最古之国耳。"

赵元任在其《新诗歌集》序(载《新诗歌集》,商务印书馆,1928年)中说:"要比较中西音乐的异同,得要辨清哪一部分是不同的不同,哪一部分是不及的不同。……论到不同的地方,比方中国有花音……这些都可以算中国音乐的'国性',都是值得保存跟发展的。可是外国音乐里有……这些地方不能叫做中西音乐的不同,硬是中国音乐程度的不及。……就上头所论的那些事情,没有一样不是中国已经有萌芽的……不过咱们还是停在三四百年前他们所居的地位,他们近来一日千里地发展到这样程度了。……我所注重的就是咱们得在音乐的世界上先学到了及格的程度,然后再加个人或是中国的特别的风味在上,作为有个性的贡献。……要达到这种情形,是中国音乐发展上应取的目标。"

王光祈在其《欧洲音乐进化论》的"序"(该书由中华书局出版,1923年11月)中则说"音乐是人类生活的表现,东西民族的思想、行为、感情、习惯,既各有不同,其所表现于音乐的,亦当然彼此互异。……音乐之功用,不是拿来悦耳娱心,而在引导民众思想向上,因此迎合堕落社会心理的音乐,都不能称为国乐。"他在《评〈卿云歌〉》一文中(载于《中华教育界》十六卷十二期,1927年6月)又说"……我亦常说:'音乐科学'(Musikwissenschaft)是含有'国际性'的;而'音乐作品'(Komposition)则是含有'民族性'的;每个民族皆有其特别嗜好。因为前者是'理智'的产物,后者是'感情'的结晶。所以

---

①陈仲子(生卒年月不详),原名"蒙"。1913年曾留学日本,修习唱歌、小提琴,1918年回国,曾在北大音乐研究会任教。

我们对于现在的西洋文化，如自然科学之类，皆可以尽量移植国内；独音乐一物，却不能如此横吞硬吃！”

从上述各种代表性主张中，可以看到确实还有少数音乐家在阐述自己的观点时，夹杂一定的鼓吹走“西化道路”的思想；他们（如萧友梅、赵元任等）认为当前中国应建立的新音乐决不是恢复传统意义的“国乐”，而是与欧美各国一样的“先进的音乐”；因而他们对中西音乐关系的看法比较偏重于首先向先进的西方音乐学习。当然，联系他们的音乐实践全面地观察，他们主张“以西为师”的最终目的，其实就是希望在中国也建设类似俄罗斯“民族乐派”那样的新音乐。这种观点应该说在当时是比较符合“五四”新文化运动的大潮的，在中国音乐界也得到了大家的拥护，只有个别人对此有过一些异议（如黎锦晖[①]）。

②在当时仍有个别音乐家（主要属于民乐界人士）公开宣扬只有我国古代的“雅乐”，才是值得提倡、值得发扬的中国“国乐”。他们不仅反对向西乐学习，而且还鄙视一切俗乐。例如著名古琴家王露曾在其《中西音乐归一说》（载《音乐杂志》第一卷第七号，1920年9月）中说：“……发音之实，俗人之耳可闻；叩音之虚，雅人之耳可闻；探音之无，天人之耳可闻。……悦俗人之耳，俗乐也；悦雅人之耳，雅乐也；悦天人之耳，天乐也。……能听俗乐者，天下滔滔皆是也；能听雅乐者，天下寥寥无几也；能听天乐者，天下寂寂无闻也。……何谓俗乐，舞台优伶之所奏之类也；何谓雅乐，师挚关雎之所奏之类也；何谓天乐，有虞箫韶之所奏之类也。……俗人即常人，今世恒有；雅人即非常人，今世少有；天人即圣人，古有今无。”当然，正当新文化运动蓬勃开展之际，持有这种主张并敢于公开发表的，是极少数。

由此可见，当时我国音乐思潮的主流偏重于通过“以西为师”的方针来建设我国新音乐文化。只是其中各稍有不同的侧重，以萧友梅为代表的一些音乐家，偏重于按蔡元培“兼收并蓄”的方针，建设一种与世界音乐基本类似，像俄罗斯“国民乐派”那样的中国新音乐；以刘天华、王光祈为代表的一些音乐家，则偏重于在继承民族传统的基础上借鉴外国的经验，以“改进国乐”（详见下节）的方针，来建设一种从内容到形式都具有鲜明民族特性的“新国乐”。这两类音乐家在要借鉴外国的经验来建设具有中国特色的新音乐上彼此没有根本的分歧，只是彼此在立足的基础和最终的目的有各自的侧重。萧友梅、赵元任等认为要建设的中国新音乐无论其体制、形式、品种等均应与西方音乐是一样的，只是在音乐的风格上应具有中国的特色；而刘天华、王光祈等人更关心应创

---

①见黎锦晖于1936年发表的《明月歌曲一二八首》的“引言”，转引自1992年吴赣伯的《国乐思想批判》，刊载于1994年香港大学亚洲研究中心的《中国新音乐史论集·国乐思想》。

造具有时代特色的、容纳一定西方经验的"新国乐"。

2. 关于"国乐改进"的音乐思想

刘天华根据自己对"五四"新文化运动的认识,结合他自己从事音乐工作的体会,鲜明地提出了"改进国乐"的主张。他说:"改进国乐这件事,在我脑中蕴蓄了恐怕已经不止十年。我既然是中国人,又是以研究音乐为职志的人,若然对于垂绝的国乐不能有所补救,当然是很惭愧的事。"(见刘天华《我对本社的计划》,载《国乐改进社成立刊》)"……要说把音乐普及到一般民众,这真是一件万分渺远的事。而且一国的文化,也断然不是些抄袭别人的皮毛就可以算数的,反过来说,也不是死守老法、固执己见就可以算数的。必须一方面采取本国固有的精粹,一方面容纳外来的潮流,从东西的调和与合作之中,打出一条新路来,然后才能说得到进步两个字。……我们想改良记谱法,使与世界音乐统一;想把各种的演奏法尽量写出,编成有系统的书籍,以便一般人的学习;我们想组织乐器厂,改良乐器的制造。我们想集合多数人的意见,判断乐曲乐器的优劣,以定取舍。我们想介绍西乐,以为改进的辅助,并效法西乐配合复音,并参用西洋乐器,以期与世界音乐并驾齐驱。我们想从创造方面去求进步,表现我们这一代的艺术。"(摘自刘天华《国乐改进社缘起》,载《新乐潮》第一卷第一号,1927 年 6 月)

对于应如何实现这一理论的突破口,他经过认真考虑,选择了首先从二胡的改革着手。他说:"……论及胡琴这乐器,从前国乐盛行时代,以其为胡乐,都鄙视之;今人误以为国乐,一般贱视国乐者,亦连累及之……然而环顾国内:皮黄、梆子、高腔、滩簧、粤调、徽调、汉调,以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等,那一种离得了它。它在国乐史可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。……有人以为胡琴上的音乐,大都粗鄙淫荡,不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知音乐的粗鄙与文雅,全在演奏者的思想与技术,及乐曲的组织,故同一乐器之上,七情具能表现,胡琴有何能例外?""我以为在这样音乐奇荒的中国,而又适值民穷财尽的时候,不论哪种乐器那种音乐,只要能给人们精神上些少的安慰,能表现人们一些艺术的思想,都是可贵的。……并且在今日的中国,或者窝窝头与草鞋的用处比大菜皮鞋还要大些。所以,我希望提倡音乐的先生们,不要尽唱高调,要顾及一般的民众。否则,以音乐为贵族们的玩具,岂是艺术家的初愿。"(均见刘天华《〈除夜小唱〉、〈月夜〉的说明》,载《音乐杂志》第一卷第二期,1928 年 2 月)

从当时我国的新音乐文化建设还处于摸索、初创的阶段,他在艺术上就有如此的坚定、宽阔的见解,尤其在当时是难能可贵的。

三、20 世纪 30 年代的音乐思想

进入 30 年代,在中国文化界,以"左翼作家联盟"为代表的"左翼文化运动",及以

“九一八事变”为开端的全民性“抗日救亡文化运动”,引起较大的影响。30年代,南京国民政府的建立促使中国与苏联正式建立了外交关系,中苏之间的文化交流也得以合法地展开。当时,在中国文化界一方面以左翼文化运动为主积极开展了建立工农革命文化的各项活动,也包括宣传苏联文化的各种活动(例如在上海,在中国共产党的领导下建立“苏联之友社”等)。与此同时,以蒋介石、陈果夫和陈立夫所倡导的所谓“新生活运动”①和以黎锦晖所倡导的“时代歌曲”、“成人歌舞”为标志的城市通俗音乐文化,都与“五四”新文化运动,特别是“左翼文化运动”及“抗日救亡文化运动”主张起着相互对立、相互排斥的社会影响(即所谓文化上的“围剿”与“反围剿”的斗争)。这种对立一直延续到1937年秋“全面抗战”的爆发,客观的政治形势将这两种对立的思潮暂时统一在以“国共合作”为核心的全民性(包括音乐界)的抗日民族统一战线中。当然,对于如何巩固这一新的形势,也出现了一些相互的纷争。尽管这种纷争在当时并未发展成对抗性的矛盾,但对后来还是遗留了不少实际上的影响。

1. 对黎氏城市音乐歌舞的批评

黎氏城市音乐歌舞发轫于1927年的“大革命”失败后的革命低潮时期,至30年代的“九一八事变”后,与国内政治形势形成鲜明对比,它们不仅背离了黎锦晖自己早期所致力的并得到文化教育界广泛肯定的“儿童歌舞音乐”,也与30年代后的国内如火如荼的抗日救国形势格格不入。因而,“黎氏歌舞”至30年代开始就不断遭到文化教育界的批评。如:聂耳(笔名“黑天使”)发表了《中国歌舞短论》(载《电影艺术》第三期,1932年7月22日,参见第四章第五节有关“聂耳”的部分)、程懋筠发表了《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》(载《音乐教育》第二卷第二期,1934年1月)、刘雪庵发表了《怎样才能彻底取缔黎锦晖一流之剧曲》(载《音乐杂志》第一卷第三期,1934年7月)、黄自发表了《电影中的音乐》(载《电通画报》第十一期,1935年10月26日),以及在贺绿汀

①新生活运动,这是在“九一八事变”后,以贺衷寒、康泽、戴笠等一批黄埔军校学生发起组织“中华复兴社”开展“民族复兴运动”,提倡“集中一切权力于一个党、一个领袖”的以反共为目的的方针。在这个意见基础上,蒋介石一伙改为发起比较隐蔽的一个全国性的“新生活运动”,并将此工作交给了原来主要掌握国民党党务的“中统”头子陈果夫、陈立夫来推行。二陈就于1935年召开了“中央文化事业计划委员会”,成立了礼俗、教育、出版、新闻、史地、语文、音乐、美术、戏剧、广播等专门委员会,设计“文化事业计划纲要”,提出:“遵照国父‘保持吾民族独立地位,发扬吾固有文化,且吸收世界文化而光大之’遗训以建设中华民族之新文化;以文化力量发扬民族精神,恢复民族自信,加强全国民众之精神国防,以达民族复兴之目的;对于一切文化事业,尽保育扶持之责,以督促、指导、奖励及取缔等方法,促成全国协同一致之发展。”在其纲领中还提出了:“厘定文武合一之国民生活规律,以达生活军事化、集体化、生产化、劳动化、艺术化之目的。实践为国家、社会服务之人生观”;“以民族至上、国家至上为准则,重新估定各地风俗习惯,订颁国民生活历,以齐一国民之习俗”;“创制发扬民族精神,与国家社会与公共生活相应,庄敬正大、刚健和平之乐章”等。其总的目的是要从精神生活上给国民以统制,反对任何打破国民党的一党专政、铲除共产党在群众中的一切影响。

的《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》(载《明星》半月刊五、六期合刊本,1936年10月)和《从"学院派"、"古典派"、形式主义谈到目前救亡歌曲》(载武汉《抗战文艺》第一卷第八期,1938年)中,都有一些段落对这类音乐采取了批评的态度。当然,这些批评难免有些感情偏激而说理不够的缺点,而且在客观上由于得不到统治当局的支持,也不可能就此止住这类音乐的发展,只不过表现了当时音乐界部分人士的正义的呼声而已。

与此同时,就如何建设中国的音乐文化事业这一论题也进一步引起了广泛关注。当时,以萧友梅为代表的一些人开始仍侧重从音乐教育着手,试图"以西为师"和"兼收并蓄"来实施自己的理想(参见第三章第三节)。萧友梅曾发表以下的言论:"依照世界的诗学和作曲法来说,只有抒写人们内界的情感生活的诗,才可以拿来唱。我们要多选取一些豪迈和欢乐的诗词,一切无病呻吟的萎靡不振的诗词,概不选取。因为乐歌的效用在鼓舞人的志气,振作人的精神,除使我们得到无上的慰安之外,兼可以得到人生的最高意义。音乐是半点虚伪都没有的。"(引自1930年3月《国立音乐专科学校发刊诗歌旨趣》,该文刊于青主的诗乐《诗琴响了》,实为萧友梅为其所作之"序")"吾辈为适应时代需要而创作新歌,为适应社会民众需要而创作新歌,将一洗以前奄奄不振之气,融合古今中外之特长,借收声词合一之效,以表现泱泱大国之风。"(引自1931年4月《音》第十三期《歌社成立宣言》,署名萧友梅、龙沐勋)"我之提倡西乐,并不是要我们同胞做巴赫、莫扎特的干儿,我们只要做他们的学生。和声学并不是音乐,它只是和音的法子,我们要运用这进步的和声学来创造我们的新音乐。音乐的骨干是一民族的民族性,如果我们不是艺术的猴子,我们一定可以在我们的乐曲里面保存我们的民族性。虽然它的形式是欧化的。莫扎特是德意志人,他写意大利文的歌剧,还一样表现出德意志的民族精神。"(引自1934年5月商务印收馆出版的《音乐家的新生活》的"绪论")"何为国乐?曰:能表现现代中国人应有之时代精神、思想与情感者,便是中国国乐。国乐之要点在于此种精神、思想与情感。至于如何表现,应顺应时代与潮流,及音乐家个性之需要,不必限定用何种形式,何种乐器。……现值抗战复兴时代,对于敌人如何敌忾同仇,对于政府应如何拥护,对于疆场壮士应如何振奋崇敬,对于受难同胞应如何爱护怜恤,凡此种种亦皆现代中国人应有之精神、思想与情绪也。须能将此种精神、思想与情绪表现于作品之中,始能称为中国国乐。若仅抄袭昔人残余之腔调及乐器,与中国之国运毫无关涉,则仅可名之为'旧乐',不配称为'国乐'也。"(引自1939年6月《复兴国乐我见》,刊载于《林钟》创刊号)

此外,以《音乐教育》为阵地则具体开展了有关的讨论,如程懋筠的《改良中国音乐刍议》(载该刊第一卷第一期,1933年4月)、青主的《我亦来谈谈所谓国乐问题》、陈田

鹤的《中国音乐改造的动向》、萧友梅的《最近一千年来西乐发展着显著事实与我国旧乐不振之原因》、柯政和的《新国乐的建设》(均载《音乐教育》第二卷第八期“中国音乐问题专号”，1934年8月)、陈洪的《国乐的定义》(载《音乐教育》第二卷第十二期，1934年12月)，以及萧友梅的《为什么音乐在中国不为一般人所重视？》(载《音乐杂志》第一卷第四期，1934年11月)等等。甚至当时音专的外籍教授、青主的夫人华丽丝也发表了《关于中国音乐的进展问题》(载上海《音乐杂志》第一卷第三期，1934年7月)。30年代的这次讨论比十年前在北京所展开的讨论有了一些新的扩展，但各种意见仍未得到充分展开和相互呼应，因而也一时难以取得较好的共识。

2. 如何创造中国革命的“新兴音乐”和“新音乐运动”的提出

这个问题实质上就是在音乐战线开展“为建设工农大众的新兴音乐”(也即30年代的“新音乐”)。这一认识也可以说是从苏联革命文化发展中所得到的启发的具体体现。其最早的鼓吹者是沙梅(笔名“郑导乐”)在1931年1月《戏剧与音乐》创刊号发表的《新音乐发展的倾向》中提出的。后来在1932年9月周起应(即周扬)翻译的《苏联的音乐》的“译后记”中进一步对“创造具有无产阶级内容和民族的形式的新音乐”提出了明确的号召。接着以聂耳、吕骥为代表“左翼”音乐工作者进一步提出了创造中国的新兴革命音乐的问题(参见下两段)，如1933年春天，聂耳在筹组“中国新兴音乐研究会”的前后就认真考虑了这一点。他从根本上提出“如何在以往的音乐基础上建立一种能够为大众呐喊”的革命音乐(详见聂耳当时的《日记》)。在聂耳1933年上半年的“日记”中就对此不断有简短、深刻思考，如“要想干一种运动，不是谈何容易的事，更不是空谈一些理论便可以做到的”；“说到整个的音乐运动，更是一桩难做的事，不是畏难而不做，而是要认识这难的存在，先把自己的基础打好，才有资格去领导人。”(见《聂耳日记》，1933年5月27日)但他当时并没有写成文章，因而除了与他直接有联系的少数几个人(如田汉、安娥、任光、张曙、吕骥等)外，主要就是通过他的音乐创作对社会发生具体的影响。

1936年春，为了适应日益发展的抗日救亡爱国运动的需要，以吕骥为首的上海“左翼”音乐工作者按照共产党的“八一宣言”精神提出了新的、比较适合组成抗日统一战线精神的“国防文学”的口号和有关工作方针；另一方面，为了进一步加强对音乐界抗日民族统一战线的思想领导，吕骥、周钢鸣等又著文对这个“统一战线”口号所应明确的性质和方向做进一步理论的阐述，并提出了“新音乐运动”[①]的口号。如认为这个

①吕骥、周钢鸣在“国防音乐”口号提出后又提出了这一方针，可能与在文学界发生了所谓“两个口号”之争有关，为了对“国防音乐”的提法作适当的理论的补充。

"新音乐运动"的性质和任务是"作为争取大众解放的武器,表现、反映大众的生活、思想、情感的一种手段,更负担起唤醒、教育、组织大众的使命";要求音乐工作者应该"走进工农群众的生活中去",要从广大的群众生活中获得无限广阔的创作源泉(参见吕骥《中国新音乐的展望》一文,载于《光明》第一卷第五号,1936年8月);他们又指出,革命的新音乐就是"现实主义的新音乐",它的创作方法和目的应该是"指出现实社会生活的真实情况,并且肯定地指出乐观的前途,使唱的人和听众明白他们应走的道路,欣然地一齐走上前去。"(引自 吕骥《伟大而贫弱的歌声》一文,载于《光明》第二卷第二期,1936年12月)

与上述观点稍有不同的主要有:陈洪于1937年11月发表的《战时音乐》[①](载上海《音乐月刊》第一期"随笔"之一)提出这样的说法:"在战时,社会意识单纯化了,集中化了,各人心内最大的愿望是把敌人打败,如何把敌人打败成了全国一致的问题,战时音乐也自然需要反映这种特殊的社会情况。强调抗战情绪将成为主要的音乐,与抗战没有直接关系的纯粹主观的音乐变成次要。……但是,音乐到底是音乐,他是在许多姐妹艺术当中最主观、最自由、最抽象、最不属于空间的一个。……功利主义的眼光是永远不能用以看音乐的,所以我们决不能如一般观察者那样,把救亡歌曲一类的东西看做唯一的战时音乐!……我们尚须要于'救亡歌曲'之外做更进一步的追求。"

贺绿汀的两篇文章中也有类似看法:"……他们利用简单的民谣曲,鼓起民众爱国的热潮,从民族运动及社会运动的观点上看来,我们却不能否认他们的功绩。但是,这时候有许多人认为:这就是中国新兴音乐的突起,中国音乐可以从此走入一个革命的新开始,这未免过于夸张了;我们要晓得,一个新兴音乐运动的开始,绝不是偶然的,而且领导新兴运动的人,必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养,才能以新的立场加以客观的批判和扬弃,从而建立起自己新的音乐文化。"(原载1936年《时代艺术》,摘自《贺绿汀全集》第四卷"文诗一"《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》)"……抗战歌曲到现在无疑的是发挥了它最大的力量,这确实是我们抗战最有力的武器。不过我们也得知道,歌曲之所以能普及,最大的原因是由于民众抗敌情绪的高涨。""问题是在我们自己能不能够彻底地恳切地检讨过去的缺点,毫不客气地承认错误,决心改掉不严肃的积习,努力学习,在实际的斗争中去创造新的有力的歌曲。

①陈洪的《论战时音乐》共分四个短文,分别题为:"战时音乐"、"好景象"、"出马啊!"、"我们不要大佬倌"。四篇的基本观点是表示在战时应该有适合"战时"的"救亡歌曲"的产生,他认为歌咏运动的蓬勃开展是值得欢迎的,希望一切音乐家都出动起来,尽力为社会贡献自己的一切,不要当高居于群众之上的"大佬倌"。但在陈洪的这些言论中还指出战时的音乐不能代表音乐的一切方面,还须在"救亡歌曲"之外做进一步的追求。后来"新音乐"月刊对他的批评则只抓了他的在"救亡歌曲"之外大做文章,显然是带有一定的片面性的。

正如田汉先生在黄自先生追悼会上所说,‘音乐界团结了没有?没有!音乐界有派别没有?有!’不错,有,我也承认是绝对的有!……我希望做歌咏运动的人真正能够团结起来,每一个人都不要以为自己俨然是音乐家、是英雄。虚心地去接受人家的批评,善意地去批评人家,使我们的力量更充实、更加深入群众。”(原载1938年武汉《抗战文艺》第一卷第八期,摘自《从“学院派”、古典派、形式主义谈到目前救亡歌曲》,《贺绿汀全集》第四卷“文诗一”)

上述分歧的认识,反映了当时音乐界对如何建设“中国的新音乐”,在理论上还存在一定的认识分歧,因而在某些具体工作的实施上也出现各自为政的现象。

3. 关于“救亡音乐”问题

震惊世界的“九一八事变”在音乐界自发引起对“抗日救亡”爱国思想的关注。最初大多局限在具体创作、演出方面做出反响,并没有在社会上形成推动力量的势态。至于在理论上无论是投身“左翼”文化运动的音乐工作者,还是置身专业音乐院校的音乐家,都没有提出具有完整意义的主张。但是,随着形势的发展,到1935年中国共产党向全国发表著名的“八一宣言”、公开号召组成“抗日民族统一战线”的主张后,“左翼”文化运动主动改变过去的工作方式、公开提出解散“左翼”各联盟、发出“国防文学”等口号,在上海以至北京、西安等地积极推进联合各界团结抗日行动。此时,全国性的“救亡歌咏”活动才如雨后春笋般掀起新的浪潮。首先,由“左翼”音乐工作者提出了“国防音乐”及“新音乐运动”的理论主张,并组成了“歌曲研究会”通过各种方式积极推进“抗日救亡”的音乐运动。江西的《音乐教育》主动改变了原来的“办刊宗旨”,出刊了“特大号·全国音乐界总动员”和“救亡歌曲特辑”的专号;上海刘雪庵等人正式出刊了专门登载“救亡歌曲”和有关文章的音乐刊物《战歌周刊》;国立音专出刊的《音乐月刊》上先后发表了陈洪的《战时音乐》等四篇“随笔”、《音乐应有的转变》等两篇“随笔”,以及发表了萧友梅的《关于我国新音乐运动》的“答记者问”(具体主张详见上述刊物所发表的文章)。

在音乐教育工作上,值得注意的是,萧友梅于1937年12月14日曾向政府当局提出了《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》的报告。他明确提出了:“所有的制度和组织,理论和方法,都将跟随着客观条件和需要转移”;应该在思想上树立“精神上的国防,即民族意识与爱国热忱的养成”,应该发挥音乐“对于集体生活”的“激发”功用,应该转变“为艺术而艺术”的观念、树立“音乐艺术”的“实用”的观念,在“大转变的时代,音乐应该即刻从非意识的境界苏醒过来,回到意识的境界,意识地替国家服务”,充分发挥“音乐是建设精神上的国防的必需的工具。”(以上的引语均摘自萧友梅上述给教育部的报告,详见《中国音乐

学》2006年第二期）

尽管萧友梅的上述主张当时并没有为统治当局采纳而实际破产，但在1938年中国共产党领导下的延安“鲁迅艺术学院”音乐系的办学中，实际上已基本实践了类似萧友梅上述主张的“战时”音乐教育的种种措施。与此同时，在桂林、重庆的有关方面也办起了类似的短期音乐“训练班”（如满谦子、陆华柏等于1938年2月所创办的“桂林艺术师资训练班”等）。

四、20世纪40年代的音乐思想

从40年代开始，随着抗日战争形势的走入“相持阶段”，当时“大后方”与“边区”的音乐生活逐渐突现了各自不同的特点。在“大后方”，表面上还维持着抗日统一战线的架子，内部是“坚持抗战、争取民主”还是“消极抗战、积极反共”的分歧和斗争日益鲜明。从而，在音乐思想战线上，也反映出围绕这一矛盾的错综复杂的斗争。其中以下列几个方面带有代表性：

1. 有关“复兴乐教”的提出和推进

30年代，以陈果夫、陈立夫为首的“中统”，秉承蒋介石以往所提出的“新生活运动”在文化、音乐战线上的具体体现。陈果夫以国民党中央组织部的系统全面抓了所谓“生活习俗”改革的、带政治性的“文化运动”。抗战爆发，特别是战争形势进入相对停滞的40年代后，陈立夫则以政府教育部长的身份，明确对当时的音乐界发出了所谓“复兴乐教”的号召，企图将“大后方”的音乐运动引向“制礼作乐”之途。其目的也显然同当时抗日民主的进步音乐运动是针锋相对的。

2. 有关“新音乐”的批评和反批评

如前所述，重庆“新音乐社”的建立和“新音乐”月刊的编辑发行，主要目的就是为了在“大后方”坚持“高举聂耳、星海的旗帜，积极开展以‘新音乐’为方针的进步音乐道路”。它一方面针对反动当局对革命势力的压制和积极推行“消极抗日、积极反共”的法西斯独裁统治，企图在广大群众中体现其不同于“学院”的进步影响。因此，他们也遭受了来自这两方面的不满和压制。首先集中体现在对“陈洪和陆华柏的批评”这件事情上。特别在陆的文章中确实流露了一些对新生的“新音乐”的轻视与讽刺。如：“以‘新音乐’三字为标榜的人，到现在为止，还没有产生过像样的‘新作品’。他们连进制 **1234567** 的所谓长音阶也还不敢反对，这在欧洲已经是陈旧不堪了！……他们论作曲，可以完全不顾到什么法则……而空空洞洞地说什么思想正确了，自然就会作曲！……我以为近日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异；我们的工作有价值，后人自会加上一个‘好’字，我们在骗人，‘新’亦枉然。”（载桂林《扫荡报》“瞭望哨”

第一一五二期，1940年4月21日）但是，这两位在文章中所阐发的观点还是存在一定区别的。应该说，陈洪的观点（参见本章第一节之三“20世纪30年代的音乐思想”）主要是对当时开展的“救亡歌咏运动”的善意的批评和建议，他并没有全盘否定“新音乐运动”的基本方针和路线。而陆华柏的观点多少是有些偏激。但必须指出，陆华柏本人当时无论在其音乐创作、音乐教育或对桂林抗日音乐歌咏活动方面，都是当地一位进步文艺运动的党外积极分子，远在重庆的《新音乐》选择他作为反对“新音乐”的靶子，显然也是不够慎重、不符合实际的（参见王小昆的《桂林抗战音乐文化研究》，大众文艺出版社，2005年）。

《新音乐》月刊一出刊就展开了一场对陈、陆的批评。其中特别是李凌、赵沨、天风的批评文章，还存在由于“引文”极其不准确、随便将本属于认识问题上纲为政治问题的缺点。过去有人在“左”的思想影响下，没做认真的调查研究就偏听偏信地认为《新音乐》月刊上所展开的对陈、陆两位的批评是“坚持了革命的立场对一些反动的理论所进行的完全正确、必要的理论斗争”；近来又有人则完全抹杀当时的“批评者”和后来的“误信者”之间的区别，统统将它作为是坚持“左”的立场打击好人的典型，并以“庸俗社会学”、“机械唯物论”的帽子扣向过去党的文艺方针、路线，也扣向一些没有直接参与其事的“误信者”，这两种见解和做法，均不够实事求是，也不利于客观总结历史经验教训的。

3. 关于音乐的“民族形式”

这个问题从30年代“左翼”文化运动展开时就已提出，但当时大家还只是比较表面地去理解，即应在文艺的内容上尽可能地反映下层群众的被压迫、受剥削的生活现实，在形式和语言上密切注意“群众的理解和接受能力”（也就是后来所说的“群众化”）。到抗战初期，大量音乐工作者深入各地劳动群众（特别是以农民为主的广大群众）后，也为了迎合这些群众对民间音乐的爱好，一度出现了“利用旧形式、反映新内容”的所谓“旧瓶装新酒”的提法。尽管这些提法都对当时的抗战音乐创作的深入群众产生了一定积极的影响，但是后来，仅仅做到这一点又被认为存在理论深度不足的问题。

到40年代初，延安“鲁艺”音乐系成立了“民歌研究会”之后，大家对此问题才提高到“文艺工作者应该重视对民族传统的继承”和“文艺工作者应该深入群众，先当群众的学生、后当群众的老师”的高度。其中以贺绿汀、冼星海、吕骥的三篇文章具有代表性。贺绿汀在文章《抗战音乐的历程及音乐的民族形式》（载于1940年7月重庆出版的《中苏文化》“抗战三周年纪念特刊”）说：“在抗战时期，我们要用音乐来动员民众，当然我们更需要民间歌谣形式。利用民歌，创造为民众所喜爱的新民歌，我们的目的是在动员民众、教育民众、提高民众的音乐水平。……不过这不能算是新中国音乐的全部，至

多也只能算是中国新音乐的一部分。在这伟大的时代,我们更可以创作出比较高深些的大型作品,如交响曲、管弦乐曲、歌剧等等,以反映我们的伟大的时代。……我们不能因为民众一时不能接受而限制很多音乐家及作曲家老是停留在一个水平上,不去创作无愧于我们伟大的史诗性的作品,这是毫无理由的。……我们有广大的土地与人民,有几千年的文化,可能产生伟大的中国新音乐运动。总之,我们的音乐再不能仍停留在故步自封的封建阶段,我们要大踏步赶上人家,写出时代的新声,在这广大的东亚大陆上重新建立其灿烂的新的中国音乐文化。”

冼星海在《民歌与中国新兴音乐》(载于1940年1月《中国文化》创刊号)中说:“……配合着整个政治和社会的基础,希望中国伟大民族能够有一种很健全的工农音乐建立,给我们创作大量民歌作为基础,反映我们一切实际生活。我们研究民歌就正是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活、习惯、语言,通过民歌去了解民众,以借做新歌曲的参考,并且吸收民歌的优良艺术要素来创造更丰富的、伟大的、最民族性、同时也是最国际性的歌曲和器乐曲。我认为要建立中国新音乐,研究民歌是不可少的一部分重要工作,是音乐工作者的重要之一环。”

后来,吕骥在于1946年完成的《中国民间音乐研究提纲》(该文原名《如何研究民间音乐》,作于1941年、发表于1942年延安的《民间音乐研究》创刊号,至1946年吕骥对此做了进一步补充才改为现名,1947年发表于《民间音乐论文集》)是民主革命时期我国比较全面的、从民族音乐学的高度论述应该如何进一步深入进行民间音乐研究的一篇重要论文。吕骥首先指出研究的目的:“应该是了解现在中国各民族、各地区流行的各种民间音乐的状况,进而研究其内容与形式的关系、演变过程的历史,从而获得中国民间音乐的一些规律性的知识,作为接受中国民间音乐优秀遗产,建设现代中国新音乐的参考。”

然后他又指出研究的原则和方法应该是:“首先了解中国各民族音乐形成的社会条件,即中国各民族人民的社会生活(包括政治、经济、文化各方面的生活)的实际情况,甚至于还要研究各民族的发展史,……仅仅着眼于民间音乐的形式(……如音阶、调式、节奏式样、乐曲组织等)与技术性的研究,并不能深刻了解民间音乐,只有从民间音乐的内容(即人民的生活、思想、感情以及表现这些内容的音乐语言)出发,才能真正了解民间音乐这些形式与技术在他们生活中具有什么意义(包括美学意义在内)。

“……研究中国民间音乐的形式问题与技术问题,不能局限于曲调与曲体的分析,……更应当注意演唱、演奏技术的研究,……我们不应停留于书本上的(或出版的资料上)研究,特别应该注意民间音乐在人民生活中的演出情形。……研究中国民间音乐,应当从它本身出发,分析它自身所具有的规律,然后根据中国的社会生活与其发展

的历史,予以合乎实际的解释。这样得来的解释才真正是科学的,才真正对于建设中国新音乐有参考的价值。……研究民间音乐,不仅要研究它们的共同规律(共性),尤其要注意它们的特殊性、创造性(特性、个性)。”

对民间音乐的范围,吕骥当时就考虑得比较全面、科学,即:“1.民间劳动音乐;2.民间歌曲音乐;3.民间说唱音乐;4.民间戏曲音乐;5.民间风俗音乐;6.民间舞蹈音乐;7.民间宗教音乐;8.民间器乐音乐。”

同时他在“提纲”中,以他个人所想到的,还提出了十五个“一般理论问题”和“专门的技术问题”供研究者作参考。吕骥这个《中国民间音乐研究提纲》既是对延安当时展开中国民间音乐的学习、运用和研究的理论总结,又为后来(包括中华人民共和国建立后)人们研究中国民间音乐指出了正确的原则和方法。

第二节 民主革命时期音乐理论研究和王光祈、青主、杨荫浏等

一、20世纪20年代音乐理论研究概述

在我国新音乐文化建设初期,大家最关心的是如何推进我国音乐教育事业的发展和提高。同时,大家也对有关音乐创作、表演等方面的理论研究给予了相应的关注。对于音乐学的学科建设,基本上还处于个人(如王光祈、丰子恺等)开始给予特殊关注,整个音乐界还没有将它正式提上议事日程。但这并不影响少数音乐家附带对此做出自己的贡献。

在这个时期,在音乐理论研究方面最初做出比较突出贡献的是萧友梅。他的代表性论著有:《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》(中文为《中国古代乐器考》,这是他于1916年在德国以德文所写的博士论文);《乐学研究法》(载于《音乐杂志》第一卷第四号,1920年6月);《中西音乐的比较研究》(载于《音乐杂志》第一卷第八号);《近世西洋音乐史纲》(1920—1923年,教材,内部铅印);《和声学纲要》(1920年12月—1921年12月连载于《音乐杂志》);《古今中西音阶概说》(1928—1930年,连载于《音乐院院刊》及《乐艺》);《普通乐学》(1928年5月,商务印书馆出版)等。

作为一位音乐教育家,萧友梅很自然地将自己的理论研究工作也同时关注实际教学的需要。例如,他所编写的《普通乐学》以其内容的系统和丰富而言,确实优于以往国内所编写的同类出版物。特别是他对涉及中国音乐的许多内容的论述,更是具有开创性的。因此,在相当长的一段时期,它成为被我国各音乐院校所广泛采用的基础乐理

的重要教材。另外,萧友梅也是当时我国音乐家中较早注重对中国音乐史学和中外音乐进行比较研究的一位突出的代表。他的博士论文可以说是我国最早运用现代音乐学的方法、从系统研究中国乐器发展作为出发点的一部科学论著。他所编写的《旧乐沿革》实际上就是侧重乐器、音律、调式等发展的,系统介绍中国音乐发展的史学教材。另外,在这部教材中,他实际上是试图通过与欧洲音乐发展的比较来观察、来评述中国音乐的发展,总结其经验与教训。

除此之外,有关中国音乐史的研究也是当时人们比较关心的一个领域,并开始有一些值得注目的著作。其中比较重要的如:叶伯和的《中国音乐史》(1922年)、童斐的《中乐寻源》(1926年)、郑觐文的《中国音乐史》(1929年)、许之衡的《中国音乐小史》(1930年)、刘复(即刘半农)的《从五音六律说到三百六十律》(1930年)等。其他比较重要的论著还有:赵元任的《"中国派"和声的几个小试验》(载于国乐改进社的《音乐杂志》第一卷第四期,1928年10月)等。在上述这些著述中也反映了不同作者对我国音乐文化发展的不同立场和观点,如叶伯和和许之衡的观点比较接近于萧友梅、王光祈,而童斐和郑觐文的观点则比较接近于当时的王露。

同时,对民族民间音乐的收集、整理、译谱等工作也开始为一些音乐家(如李荣寿、刘天华等)所重视,做出了一些值得注目的成绩。如刘天华为京剧大师梅兰芳赴美访问演出听写记谱的《梅兰芳歌曲谱》(共包含十八出戏的九十四段唱段),以及记谱整理的民间器乐遗产《安次县吵子会乐谱》、《佛曲谱》和根据沈肇州的琵琶传曲记谱整理的《瀛州古调》等。

尽管上述仅是我国近代音乐家附带所从事的理论研究初步成果,但从这些研究成果中都体现出我国音乐家已不同程度地试图运用西方史学的方法和经验来研究中国音乐的发展,因而,大多体现出有别于古代的新思路和新观点。他们的工作无疑也为后来我国近代音乐事业的发展以及为我国近代音乐学学科的建设,奠定了最初的基础。

二、20世纪30年代的音乐理论研究

进入30年代后,随着专业音乐教育的发展,特别是《乐艺》、《音乐杂志》、《音乐教育》等音乐刊物的发行,客观上为推动少数音乐家业余关心和参与音乐理论的研究提供了较好的条件。仅以当时若干音乐期刊所发表的情况就有:

萧友梅的《〈九宫大成〉所用的音阶》(载于《乐艺》第一卷第三号,1930年10月)、《中国历代音乐沿革概略》(上,载于《乐艺》第一卷第五号,1931年4月,后以《旧乐沿革》为名作为他在国立音专的一门课的教材),以及《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大・车列浦宁(Alexandre Tcherepnine)的略传与其著作的特色》(载于《音乐

杂志》第一卷第三期,1934年7月)等。萧友梅可说是当时最早关注音乐理论研究的一位先驱。

当时对如何正确认识和理解西洋音乐历史及其代表性音乐家,曾有许多人在报刊上写文章,其中黄自可说是研究深度和学术作风较为严谨的典型。他先后发表了《音乐的欣赏》(载《乐艺》第一卷第一号,1930年4月)、《西洋音乐进化史鸟瞰》(载《乐艺》第一卷第二号,1930年7月)、《乐评丛话》(载《音乐杂志》第一卷第二期,1934年4月)、《调性的表情》(载《音乐杂志》第一卷第三期 1934年7月)、《勃拉姆斯》(载《音乐杂志》第一卷第一、二、三期,1934年1、4、7月连载)等。丰子恺、青主以及柯政和等也在这方面有一定的建树。丰子恺和柯政和所关注的对象较多集中于欧洲古典、前期浪漫音乐派大师的通俗性介绍,而青主所关注的对象又扩及欧洲后期浪漫派、印象派直至现代表现主义音乐等代表性音乐家,并且大多是个人的评述多于一般的介绍,具有较大的理论参考价值。此外,在《音乐教育》第五卷第七期“苏联音乐专号”上,编者试图通过不同角度全面介绍了苏联音乐发展的各个方面,这些文章的内容虽然还比较肤浅,但这是在中国近现代音乐史上第一次旗帜鲜明地介绍苏联音乐,不能不说是编者的一次大胆创举。

周淑安先后发表了《声乐问题的随感录》(载《乐艺》第一卷第一号,1930年4月)、《中小学校唱歌教员之责任》(载《乐艺》第一卷第四号,1931年1月),这是当时有关声乐教学的为数极少的、具有作者个人创见的经验介绍。

程懋筠当时比较关注对“固定唱名法”的介绍和推行,他的《关于讨论固定唱名法及首调唱名法的一封公开信》(发表在《音乐教育》第三卷第七期)和曾杰的《关于固定唱名法》(发表在《音乐教育》第四卷第三期),以及萧而化的《记谱法评述》等,对提高“视唱练耳”和“基本乐理”的音乐教学无疑是带有先导意义的。

江西推行音乐教育委员会的裘德煌曾在《音乐教育》连载发表他的《改良旧剧的我见》及其相关的文章,表明他对传统戏曲的改革的关注。但他的工作没有与当时有代表性的戏曲艺人充分合作,致使他的努力难于广泛推行到戏曲改革的实际工作去。

在上述几种音乐刊物中,还先后发表了:易韦斋的《墨子非乐释义》,刘雪庵的《读墨子非乐释义后》,朱英的《对于整理国乐之零碎商榷》,萧友梅的《对于大同乐会拟仿旧乐器的我见》,罗亭(即贺绿汀)的《听了祀孔典礼中大同乐会的古乐演奏以后》,吕展青(即吕骥)的《东方民族与古代音乐》,穆华(即吕骥)的《中国音乐文献书目稿》,以及王绍先的《中国音律之今昔述要》等,均反映当时已有一些音乐家对研究中国古代音乐有浓厚的兴趣并对有关工作给予关注。

除此以外,在当时的音乐刊物中还有一些文章,如唐学咏的《音乐的社会作用》,程

懋筠的《女性与音乐》,钱学森的《机械音乐》,宋寿昌的《无调主义》,邹敏、铁明在《音乐教育》连载的《音乐教育心理学》,及萧而化撰写的《简明音乐字典》(连载于《音乐教育》)和对当时出版的一本曾得到有关当局褒奖的《音乐辞典》的批评等,都表明当时我国音乐家对理论研究和批评的重视,而这对开拓人们对音乐的理论认识不失一定启示的意义。

在民主革命阶段,以音乐理论研究作为个人毕生奋斗目标而努力去进行开拓性工作的,主要是王光祈。他可以说是我国近代最早的一位重要的音乐学家,他为我国近代音乐学事业的发展做出相当宝贵的贡献。其他有影响的音乐学家包括在他之前的曾志忞,与他同时期的有丰子恺、青主,在他之后的扬荫浏等。他们均在中国近代音乐理论研究及音乐理论的普及工作上倾注了自己的心血,为中国音乐学的发展奠定了初步的基础。

三、20世纪40年代的音乐理论研究

尽管40年代中国仍处于相当严酷的战争动乱中,但随着"国统区"和"解放区"音乐建设的深入发展,在有关音乐理论著述上也有适当的进展。其中占有较大比重的仍是为了配合学校音乐教育的技术性音乐教材(普通乐理、和声学、对位法等)和社会音乐教育的通俗性教材,并且还是以对外国学者的著述的编译为主。如缪天瑞编译的美国现代著名音乐理论大师该丘斯的《音乐的构成》、《曲调作法》和《曲式学》,张洪岛编译的俄国里姆斯基－科萨科夫的《实用和声学》,以及汪培元翻译的齐・伟治的《应用和声学》、赵沨编译的弗・莱曼的《和声分析》、李凌编译的意大利著名声乐大师卡罗沙(即"卡鲁索")的《声乐知识》等。完全由我国学者自编的技术理论著述还较少,只有黄自的《单对位法概要》、陈洪的《曲式与乐曲》、赵梅伯的《合唱指挥法》等少数几种。当时王允功所开办的上海音乐公司还将外国的一些音乐教材如著名的法国整套《视唱教材》(由雷蒙和拉维纳克等人所编)和德国作曲大师欣德米特的《传统和声学》(英文本),原文翻印出版以提供音乐院校作为教材运用。

比较重要的音乐史论性出版物,则先后有傅雷翻译的罗曼・罗兰的名著《贝多芬传》,陈元翻译的冯・梅克的《我的音乐生活》(柴科夫斯基与梅克夫人通讯集),沈敦行(知白)翻译的英国著名音乐学者、作曲家佛・威廉士的《民族音乐论》,以及陈洪翻译的斯库尔斯的《音乐小史》、梁番翻译的西尼亚维尔的《俄罗斯音乐史纲》等。以文集形式出版的主要有吕骥等编著的《新音乐运动论文集》和由各地新华书店出版的《人民音乐家冼星海》等。

在研究性的理论著述方面,由于当时正处于全国性政治动乱迭起、经济状况日趋混乱之中,比较有价值的著述能得到正式出版的为数甚少。其中最突出的是缪天瑞根据国外有关著述和他在福建音专从事教学实践中因对乐律学的关注而动手写作的《律

学》一书（1947年先部分在台湾创刊的《乐学》上分期连载，后于1950年1月由上海万叶书店正式出版发行）。这可能是我国以现代科学方法研究律学的“开山之作”（该书作者从40年代至20世纪末，又先后通过“增订”的形式重版了四次），为中国现代律学研究的发展做了先导。此外，作者在这个时期还先后写作了许多密切结合教学的著述，如《小学音乐教材及教法》、《基本乐理》和《音乐美学史概观》等。

其他像杨荫浏的《中国音乐史纲》和《国乐概论》、夏承焘的《白石道人歌曲考证》、延安“鲁艺”编的《中国近代音乐史参考歌集》、华北联合大学文艺学院编的《中国红军歌选》等，当时大多只能先以“晒印”或“油印讲义”的方式勉强留存或交付教学之用。

从音乐出版物发行的地区看，由于政治、经济客观条件的限制，能多少得以公开出版的基本上局限于国民政府所统治的沿海大中城市（抗日战争时期包括西南大后方的主要城市），而在革命根据地和抗战以后的“边区”、“解放区”都极其困难（即使是油印本也极少）。

四、王光祈及其音乐理论研究

“五四”之后，以音乐学研究作为主要目标去进行奋斗的只有王光祈一个人。他以自己毕生的努力为中国近代音乐学学科的建设做了许多奠基性的贡献。

图 08－01

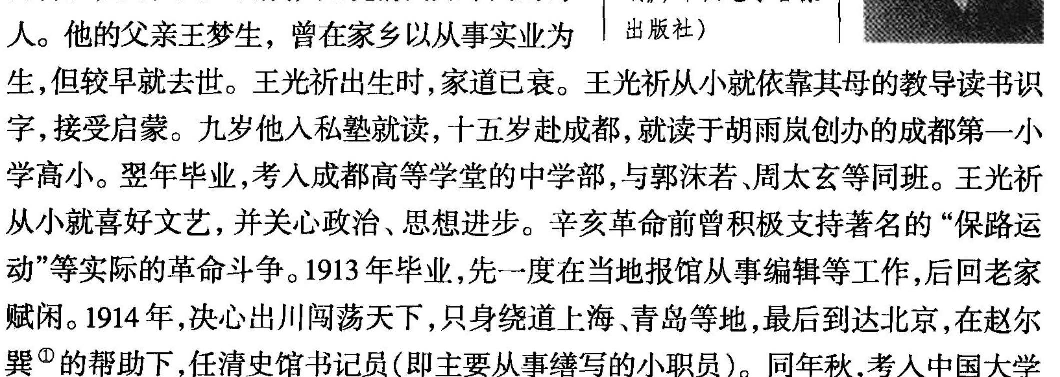


图 08－01 王光祈头像（见汪毓和《中国近代音乐史纲》，中国电子音像出版社）

王光祈，字润与，笔名若愚。四川温江人。1892年8月15日出生于该县城外的鱼凫镇小河村。他的祖父王再咸，是晚清同光年间的诗人。他的父亲王梦生，曾在家乡以从事实业为生，但较早就去世。王光祈出生时，家道已衰。王光祈从小就依靠其母的教导读书识字，接受启蒙。九岁他入私塾就读，十五岁赴成都，就读于胡雨岚创办的成都第一小学高小。翌年毕业，考入成都高等学堂的中学部，与郭沫若、周太玄等同班。王光祈从小就喜好文艺，并关心政治、思想进步。辛亥革命前曾积极支持著名的“保路运动”等实际的革命斗争。1913年毕业，先一度在当地报馆从事编辑等工作，后回老家赋闲。1914年，决心出川闯荡天下，只身绕道上海、青岛等地，最后到达北京，在赵尔巽[1]的帮助下，任清史馆书记员（即主要从事缮写的小职员）。同年秋，考入中国大学法律系，课余还兼任成都的《群报》、《川报》驻京记者。1918年，他以优异的成绩毕业于该校。

①赵尔巽（生卒年月不详），清末曾任清廷四川总督，他曾是王光祈祖父的学生。

王光祈早年即比较关心政治、关心国家大事。1918年3月，北洋军阀段祺瑞与日本政府密订“中日陆军共同防御军事协定”，允许日军进驻吉林、黑龙江及内蒙一带，引起留日学生的“罢学归国”风潮。同年6月，王光祈与留日学生领袖曾涛和北京进步文化界的李大钊、周太玄、陈愚生、张梦九、雷眉生等，共同发起组织“少年中国学会”，为探讨救国之途做各种思想准备。王光祈十分热心于该会种种筹建工作，并被公推为该会的筹办主任。1919年7月1日，“少年中国学会”正式成立，王光祈被选为大会主席、执行部主任，实际主持学会的领导工作。1919年底，在陈独秀、李大钊、蔡元培、胡适等名流的支持下，王光祈又创办了名噪一时的“工读互助团”。组织一些年轻的志同道合的青年，以“半工半读”的方式探求社会改革之途，幻想逐步实现“各尽所能、各取所需”的共产主义式的社会理想。但是，这一“平和的经济革命”(王光祈语)由于参加者大多缺乏真正的思想觉悟而并未能坚持，半年不到即开始局部瓦解，至1920年6—7月间，即全部解散。同时，“少年中国学会”也因参加者的思想复杂，终于随着社会形势的发展而逐渐各自分道扬镳。在此种种的重大打击下，王光祈决心远涉重洋，赴德考察，并立下重誓，若学无所成，将到“太平洋与鱼虾做伴、永不再与国人见面”。

1920年6月，王光祈以上海《申报》、《时事新报》以及北京《晨报》特约驻德通讯记者的身份抵达德国的法兰克福。先主要学习德文及攻读政治经济学，同时开始跟随私人学习小提琴。1923年决心改学音乐，入柏林某音乐专科学校学习钢琴、小提琴、音乐理论等。他这个决心曾记载在他一首诗中：“处世治心惟礼乐，中华民族旧文明。而今举世方酣睡，独上昆仑发巨声。”显然，他改学音乐的动机，仍是企图以乐教来淳化民众、挽救苦难的中国，即以复兴“礼乐”作为手段，达到最终实现“少年中国”的理想。

1927年，王光祈考入柏林大学专攻音乐学，师承德国著名音乐学家霍尔博斯特尔教授、舍尔林教授，以及萨克斯教授等。最初，他按照学校的要求主要对欧洲音乐史的许多专题进行了认真的研究，先后完成了一系列课题：《吕利歌剧〈阿尔美德〉序曲研究》(1928年)、《论蒂博的声音艺术的准确性及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义》(1928年)、《论卡齐耶的小提琴艺术》(1929年)、《马丁·阿格里格的德国歌剧(先莫扎特时代)的研究》等。同时，他还积极通过德文报刊向欧洲读者介绍中国的诗歌、戏曲、音乐等。另外，他又以中文撰写了大量向中国读者介绍西洋音乐的各类著作。

1932年，王光祈受聘于波恩大学东方语言学院的讲师，担任有关中国文学的教学。这时，他已逐渐将自己的注意力转移到对中国音乐、东方音乐的研究方面，先后完成了《东方民族之音乐》(1929年)、《中国诗词曲之轻重律》(1933年)、《中国音乐史》

(1934年)等一系列的论著。1934年,他以《论中国的古典歌剧》[①]一文获波恩大学博士学位。

"九一八事变"后,王光祈曾主动翻译、编辑了五本《国防丛书》,交付国内出版,以作为他支持国内抗战的行动。1935年,经左舜生的推荐,蒋介石曾致电王光祈,询问他是否有意回国,并表示将对他重用之意。但王光祈对此却表示不肯"勉强苟合"而加以拒绝。其实,王光祈当时在德国生活异常清苦,他曾在《中国音乐史》的自序中说:"余留德十余年,皆系卖文为活,自食其力,即本书一点成绩,亦系十年来孤苦奋斗之结果。"由于过度紧张的工作和长期艰苦的生活,他终于积劳成疾,经常头疼,以致昏倒于波恩图书馆。1936年1月12日,王光祈骤然病逝于波恩医院,享年四十四岁。

如前所述,王光祈从事音乐学研究的根本目的与其"少年中国"的政治理想有密切的联系。如他在1929年所写的《德国人之音乐生活》一文中就这样说:"为扫除中国下等游戏,代以高尚娱乐,廓清残杀阴气,化为和平祥气,唤起将死民族,与以活泼生机,促醒相仇世界,归于大同幸福,舍音乐,其莫由。吾所日夜梦想之'少年中国'能否实现,吾将以是卜之。"

当然,王光祈之所以将音乐之效能看得如此高,是与他早年深受儒家"礼乐"观的影响比较深有一定的联系。但是,王光祈所要发扬的音乐是否就是我国封建时代的被列代封建文人吹得无以复加的"雅乐"?王光祈所鼓吹的是否就是与当时有些人鼓吹的"复兴乐教"是一回事?不是的。王光祈希望建设和发展的是一种能"唤起中华民族的独立精神"的、"一种可以代表'中华民族性'的国乐"。他认为:"音乐是人类生活的表现,与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯,既彼此悬殊,其所表现与音乐方面,亦当然互异。"但他又明确表示他所主张发展的音乐并非是古乐的复兴。他说:"……只主张恢复古乐,不只是一般民众不懂,那么其结果只能畅抒考古先生或高人隐士的感情,不是一般民众的感情,亦不能算是国乐。"

为此,他对心目中创造的"国乐"提出了具体实施的步骤,即"第一步须将古代音乐整理清楚;第二步再将民谣乐收集起来;第三步悉心研究,从中抽出一条定理出来,究竟中华民族的音乐特色在哪里?这种特色是否可以代表民族特性、发挥民族美德舒畅民族感情?如其有之,即可以将此定理作为我们制乐的基础。"

从1923年至1936年这十三年中,王光祈曾撰写了大量有关中外音乐的介绍性及研究性的论著。他的这些论著大体可以分为两大方面,即:

①王光祈的这篇博士论文实际是对中国古代昆曲的研究,当时按西洋的观点,将中国古代的戏曲,特别是明代以后的昆曲和清代的京剧均译成"中国歌剧"。这种译法均为现在所不取。

第一,向国外音乐界介绍中国音乐和向国内音乐界介绍外国音乐的理论知识。前者的主要著述有:《德国人之音乐生活》(1923年)、《西洋音乐与诗歌》(1924年)、《欧洲音乐进化论》(1924年)、《西洋音乐与戏剧》(1925年)、《德国国民学校与唱歌》(1925年)、《各国国歌评述》(1926年)、《声音心理学》(1928年)、《西洋乐器提要》(1928年)、《音学》(1929年)、《西洋制谱学提要》(1929年)、《西洋名曲解说》(1936年)、《西洋歌剧指南》(1936年)、《西洋音乐史纲要》(1937年)等等(上述各著述所标明的年份,主要是指出版时间)。

对上述著作的选题,可以看出他已大大超出过去一般局限于基础乐理和基础和声理论的介绍,而是着眼于从文化学和音乐学的角度向国人进行更深入、广泛地介绍西洋音乐与西方社会的生活、文化的联系,以及其发展的规律、经验。即使有关技术理论方面,他也选择了过去国内还没有给予重视的门类,如作曲法、乐器法、音响学等。

第二,进行有关中国音乐、东方音乐以及有关中西音乐比较的研究。这是王光祈的理论研究著述中更值得注目的领域,主要著述有:《东西乐制之研究》(1926年)、《东方民族之音乐》(1929年)、《翻译琴谱之研究》(1931年)、《中国诗词曲之轻重律》(1933年)、《中国音乐史》(1934年)、《论中国的古典歌剧》(1934年)、《千百年间中国与西方的音乐的关系》(1935年)等(上述各著述所标明的年份,主要是指出版时间)。

王光祈还以德文写作了不少向西方读者介绍中国音乐的论著,其中比较重要的有:《音乐在中国的意义》(1926年)、《论中国音乐》(1927年)、《论中国记谱法》(1928年)、《千百年中国与西方音乐的关系》(1935年)等。

关于东方音乐的研究和中西音乐比较的研究,是王光祈将西方创立不久的"比较音乐学"的方法用以考察世界东西方音乐之异同的开创性的研究。他的这方面研究对后来亚洲各国的民族音乐学研究曾起着影响深远的推动作用。他主要从亚洲各国民族音乐的律制和调式的规律性的分析与欧洲音乐进行比较,从中提出了"世界三大乐系"(即"中国乐系"、"希腊乐系"、"波斯阿拉伯乐系")的学说,并且认为:"此三种乐系在理论上,皆有其立足之点,所以能横行世界而无阻。世界各种民族既各受此种乐系所陶养,久而久之,耳觉与感觉皆成一种特殊状态,彼此不复相同。"(见王光祈《东方民族之音乐》的"自序")他还指出不同乐系的这些乐制和调式的不同,正是与各民族在语言、生活、思想的不同有关的,并因而形成各民族音乐风格互异的基础;他还指出不同乐系的这些乐制和调式上的相互接近和相互交叉的现象,又促使人们对各民族音乐的感受存在不完全隔阂只感觉差异的现象。他还认为这些差异不能改变在音乐原理上所存在的共同一致的渊源。因此,他进一步预言:"也许将来世界交通更为进步,人类嗜好能铸而为一。或可以产生一致'世界音乐',放诸四海而皆准也未可知!"

王光祈上述研究,虽然不能说已达到非常完善和精确的地步,但是,至今仍不失其

相当深远的积极影响和学术价值。日本著名音乐学家岸边成雄曾公正地指出:“把柏林学派的比较音乐学观点第一个介绍到东方来的是中国人王光祈。”

关于中国音乐的研究,王光祈侧重在古代音乐史的领域,比较重要的体现在他的博士论文《论中国古典歌剧》和《中国音乐史》两部史学性的著作上。前者实际上是他力图以现代音乐学的观点和方法对我国古代昆曲进行全面研究的论著，后者是他力图以历史进化的观点及参照比较音乐学的方法对我国古代音乐发展进行系统研究的论著。

五、丰子恺及其音乐理论普及工作

在音乐理论知识的通俗读物方面，丰子恺①所编译的音乐著作在当时有十分广泛的影响。丰子恺在这时期曾先后出版了《音乐入门》(1926年)、《生活与音乐》(1929年)、《世界大音乐家与名曲》(1931年)、《音乐的听法》(1930年)、《音乐的常识》(1935年)等十多种著作。他的这些著作大多是根据日本的田边尚雄、门马直卫等人的通俗音乐论著编译而成的。

丰子恺著作的最突出的优点是他善于用流利的文笔、浅显而又比较形象的语言，来阐述音乐史以及音乐技术的基础理论和知识。同时,在他一部分介绍西洋音乐史的著作中还宣扬了个性解放的思想,在客观上是符合当时反对封建礼教和提倡“美育”的要求的。因此,丰子恺的著作在当时(甚至在一个相当长的时期内)曾受到了广大音乐爱好者的欢迎,对现代音乐知识的普及起了不可忽视的推动作用。但是,在丰子恺的译著中掺杂了不少唯心主义的美学观点,又由于有些译著的原著本身在学术上也不够严肃认真,因此,他的译著也给读者带来了一定的消极影响。

六、青主的音乐美学著作与理论批评

图 08-02



图 08－02 青主头像(见汪毓和《中国近代音乐史纲》，中国电子音像出版社)

青主(1893—1959),原名廖尚果,笔名黎青主、黎青、青主。广东惠阳人。清末曾就读于广州黄埔的陆军小学堂。辛亥革命时期，曾参加汕头地区的反清武装起义，并在攻打潮州府的战斗中亲自击毙潮州知府，建立了军功。1912年，被民国政府公派赴德国留学，在柏林大学法学系修习法律，同时兼学钢琴、作曲理

①丰子恺 (1898—1975)，浙江桐乡人。辛亥革命后，曾在浙江两级师范学校从李叔同学习绘画及音乐。1921年赴日本深造,回国后曾先后任上海开明书店编辑,上海专科师范学校、上海大学、复旦大学、浙江大学等校美术教授。他是我国进行漫画创作的著名先行者之一,并撰写了大量普及音乐知识、有关文学及翻译的著作。

论等音乐课程。1922年回国,在广东军政府大理院(即最高法院)任推事(即"法官")。第一次国内革命战争期间,先后任黄埔军校校长秘书、国民革命军总政治部秘书,以及国民革命军第四军政治部主任(当时叶剑英正在那里任参谋长兼教导团长)。1927年12月"广州起义"失败后遭反动当局通缉,被迫避居香港。1928年与其妻华丽丝(德籍音乐家)迁往上海租界,改名换姓为"黎青",开设了一家"X书店",以经营音乐书谱买卖为生,但不久就倒闭。1929年,在萧友梅的帮助下进入国立音专,任"音专"创办的学术性季刊《乐艺》和校刊《音》的主编。1934年,在蔡元培等人的帮助下,当局撤销了对他的通缉,他随后也离开了"音专",在德商欧亚航空公司任职。抗战结束后,他先后在上海同济大学、复旦大学和南京大学等高校教授德文。1959年病逝于苏州,享年六十六岁。

青主的音乐理论研究和音乐批评工作主要集中于他在上海工作的时期,特别是他在国立音专工作的时期。他的代表性论著有美学性著作《乐话》和《音乐通论》,以及他为《音》、《乐艺》、《音乐教育》等刊物所写的几十篇评论文章。他的上述两部美学著作前者以通信体的格式、文学性的语言来撰写,后者以理论著作的格式来撰写;前者论述他对音乐的基本观点,后者论述的范围较为宽泛。两部著作均出版于1930年,可以说是我国近代集中探讨音乐美学问题的第一批代表性著作。

青主在这两部著作中的核心思想是所谓"音乐是上界的语言"这个命题,尽管他的这个命题曾一度遭到有些人的误解[①],但他的看法不完全是没有道理的。他认为人们面临着两种不同的"势力",即外界的势力——自然界(亦即"物质世界")和内界的势力——人的内心世界(亦即"精神界")。音乐使用的"乐音"并非直接取自自然界的音响,而是人们所创造的、有规律的音响。他认为一切音乐艺术都是人们在接受了外界的刺激而引发内心情感的冲动后所创造出的音响所构成的,并非是自然界所客观存在的。所以,他认为音乐是一种"上界的语言",这里所指的"上界"绝不是指非人间的"神界",也不是指无内容的纯粹抽象物。他实际是指人们受了外界的影响而产生的,并通过音乐的语言所表达的一种特殊的精神活动方式。他不主张音乐无内容的说法,他说:"不论怎么样的一篇音乐作品,都有它的内容。它的内容虽然不比一篇文学作品的内容这样确实,但是我们决不可以把它说到渺渺茫茫,由无定说到不可以把它说定。"(见青主的《音乐通论》)

青主很重视音乐作品内容不同于其他具体艺术的特殊性,他强调"音乐本来不是用来描写具体的物质的",它是与美术等具象艺术不同。他强调音乐是一种声音的艺

①参看《略论青主音乐思想》(徐冬,载《中央音乐学院学报》1988年第三期)及《青主一辩》(蔡仲德,载《人民音乐》1989年第四期)。

术,是反映人类灵魂的形象艺术,是反映人类复杂的情感的艺术,并且是随着声音的运动而变化的"时间的艺术"。因此,青主对音乐的社会功能的看法也是着重它对人们灵魂的影响。他认为"音乐是最适合用来唤醒人们的灵魂"、"使我们从新得到一个最高的人生的意义"。

应该说,在青主的这些美学观点中有其合理、深刻的意义,他注意从音乐的特殊性出发去观察、去思考,他论述了一些当时我国音乐界尚未认真考虑的一些现象。所以,萧友梅在当时就对他的著作给予很高的评价。关于青主的音乐评论过去一般较少提及,其实这个领域是他进入国立音专后写作的一个真正的重点,大致写了将近五十多篇具有相当篇幅的专题性、带有一定学术性的评述,所涉及问题也比较宽,大部分分别发表在国立音专的校刊《音》和学术性刊物《乐艺》、《音乐杂志》,以及江西省推行音乐教育委员会的综合性期刊《音乐教育》上。其中占有相当分量的有关音乐史的专题(特别是欧洲代表性作曲家及其作品)给以一定分量的评述,如《论印象派的音乐》、《由东方民族和自然民族的音乐谈到印象派和表现派的音乐》、《谈谈俄罗斯的音乐》、《怎样认识 Mozart 的伟大》、《我所知道的 Robert Schunmann》、《介绍 Richard Strauss》、《介绍几个新的音乐作家》,以及《介绍 Arnold Schenberg 对于八度音和五度音的平行移动的意见》等。他的这些评论不仅材料充实、观点鲜明、文风生动,而且还流露出他对 20 世纪以来欧洲音乐新发展的关注。

青主还对我国现实音乐生活的问题做出自己的评述,其中有:《音乐的好尚》、《亦乐话、亦诗话》、《给国内一般音乐朋友的一封公开的信》、《音乐当做服务的艺术》、《我亦来谈谈国乐问题》、《论中国音乐》,以及《什么是民族社会主义的音乐》等。在这些文章中他没再过多论述他在美学上所提出的"音乐是上界的语言"这一核心观点,而是较多论述所谓音乐的国际性和音乐作为自由的艺术等观点。同时,在这些文章中还阐发了他对音乐"中西关系"方面稍带偏颇的看法,即他虽然不明确反对音乐的民族性,但他更强调:"世界上只有一种尽善尽美的音乐,即来自西方的音乐。"因此,人们曾经认为他的艺术观点是具有明显"全盘西化"的倾向。

青主还写了一些有关音乐创作的文章,大多与歌曲创作和歌词创作有关,如《作曲和填曲》、《讨论作歌的两封公开的信》、《请易韦斋先生包办填歌填曲》,以及《给赵元任先生一封公开的信》等。在这些文章中他一方面正确地指出了汉字具有独特的音韵的要求,说明我国古代长期存在填曲的传统,但他又表明这种创作歌曲的方式已经不适应当前音乐创作的要求,他更强调根据歌词内容的要求大胆创作新的曲调和新的乐曲形式。此外,青主还写了一些有关音乐基本理论问题的文章,以音乐学的角度去探讨音乐的基本知识和理论。

综上所述，可以看出，青主是一位敢于提出自己独到见解的音乐学家，他无论对一些美学性的理论问题，还是对欧洲代表性音乐家的评述和介绍，以及他对当时音乐生活中所发生的种种现象，都鲜明地提出其艺术观点，从而体现出他的广博的理论修养和大胆的批判精神。

七、杨荫浏的音乐理论研究

图 08－03



图 08－03　杨荫浏头像（引自《中央音乐学院图片集》，中央音乐学院学报社）

杨荫浏（1899—1984），江苏无锡人。早年曾随无锡著名民乐家吴畹卿学习昆曲清唱及琵琶、三弦、箫、笛等乐器演奏。同时（他十岁时）曾随当地美籍基督教士郝路义女士（Ms. Louise Stroug Hommoud）学习西洋音乐知识和技能。1923年入上海圣约翰大学经济系学习，后参与对私立光华大学的创办。1929年秋应中华圣公会之聘，任六个基督教教会组成的"联合圣歌编辑委员会"委员及总干事，编印了著名的圣歌集《普天颂赞》。1936年任北平哈佛燕京学社音乐研究员，同时在燕京大学讲授"中国音乐史"。1941年9月任教于重庆国立音乐院，并编印了《国学概论》、《笛谱》、《箫谱》、《三弦谱》等教材。1944年兼任重庆国立礼乐馆编撰及乐典组主任。中华人民共和国成立后，先后任中央音乐学院民族音乐研究所（后该所改属中国艺术研究院）研究员兼副所长、所长等。

在20世纪40年代，他的主要理论著作即1944年完成的《中国音乐史纲》（初稿，于1952年由上海万叶书店出版，该书后来又以《中国古代音乐史稿》为名，于1981年分上下两册由人民音乐出版社出版），以及大量有关中国古代音乐及古代乐律的专题研究。杨荫浏以他的毕生的努力，通过大量对古代乐谱的潜心研究、结合对中国民间音乐的直接考察，为中国古代音乐史学的发展奠定了新的坚实的基础。他的《中国音乐史纲》和《中国古代音乐史稿》是中国20世纪中有关中国古代音乐领域集合史料最翔实，并力图以历史唯物主义观点全面研究中国古代音乐发展的史学宏著，对海内外的所有中国古代音乐史的研究和教学都有着极其广泛而深刻的影响。

1942年杨荫浏发表的《国乐前途及其研究》（分三期连载于重庆的《乐风》），是他对中国民族音乐研究的一篇纲领性的著述。他首先指出："凡有音乐价值的记载，著作、曲调、器物、技术等等，都是国乐范围以内所应注意的事实"，"乐器、符号甚至乐律和技术，都不过是国乐表现或流传的一种手段，并不是国乐真正的本体。"

他还指出："国乐的独到的价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后

正确的估计;国乐的充分发展,必须在与世界音乐经过极度融化之后,才能达到它应有的程度。取这样观点来看国乐,便可以觉得拒绝世界音律,拒绝世界乐器,拒绝在国乐曲调上做配合和声的尝试等等,都非但是不必要的事,而且也是国乐前途充分发展的障碍。”“研究国乐,固然不能对于西乐抱不求甚解的态度,研究西乐,也似乎不能对于国乐取不加过问的观点。国乐有了出路之时,西乐在我国,才能渡过它这‘囫囵吞枣’的异常阶段而真正达到它自然消化的理论时期。”

从而他提出了对中国民族音乐历史与现实进行全面研究的设想,即:1. 探寻、研究古籍中有关音乐的材料;2. 对古文字、古器具、古画中从事音乐考古的研究;3. 收集、纪录民间音乐;4. 加强对民族乐器的测听、仿制和改革;5. 进行对民族音乐的本体分析;6. 翻译古谱;7. 加强对文学、音韵学与音乐关系的研究;8. 加强对民间音乐人文环境的研究等。应该说,杨荫浏的这篇文章应是“国统区”音乐院校中唯一的、比较全面的、比较有理论深度和启发实践意义的学术性文章。但是,由于当时“大后方”的环境的局限,发表后几乎没有什么社会反响。

结 语

回顾从“鸦片战争”至中华人民共和国建立这百年中国近代音乐文化发展的过程，总的说，它既包含了在承继我国古代音乐文化基础上发展脉络的概略介绍，也包含了借鉴、吸收近现代西洋音乐文化的经验而产生和发展的新的音乐文化的重点评述。在这百年间，经过几代中国音乐家的努力，我们已经从各个方面取得了令人难忘的进展和成果。根据我国的特殊国情，中国的近代音乐文化是遵循了一条既不同于欧洲音乐的发展道路，又不同于我国古代传统音乐文化发展模式的“新路”。在这个过程中，我们面临了一系列新的问题，克服了种种困难，取得了许多新的经验。这是非常值得加以认真回顾、认真总结的。在20世纪末，海内外有些音乐学者，曾对我国近百年音乐文化的发展提出了明显的、值得深思的质疑，从而引起了不同意见的原则分歧和讨论。这与有些同志对中国近代音乐文化发展的基本性质和特点缺乏全面深刻的认识是有关的。通过上述八个方面的具体历史叙述后，我试图做如下几点归纳：

一、中国原有的传统音乐，在这历史时期各阶层人民群众的文化生活中仍保持不小的影响，这种影响尤其在这个历史时期的前半阶段显得更突出。当时，无数优秀的戏曲与曲艺演员、各地代表性的民歌手以及杰出的民乐演奏家等，以其对中国传统文化的精深诠释和杰出的表演，给各阶层人民群众留下终生难忘的印象。这种影响一直持续了将近一百多年，在“辛亥革命”后，在新文化的冲击和整个社会生活的推动下，它仍在慢慢地向新的方向变化着。这种传统的影响到今天还远没有、也不会很快完全消失，而且它的变化比过去显得更为快速。

这种现象，归根结底，是与这些艺术形式相联系的农业生产力和生产方式的变革，以及长达千年的“新与旧”的思想意识的冲突、变革密切相关的。从“鸦片战争”后，中国的社会逐渐从以农业为基础的封建体制变为“半殖民地、半封建”的社会体制。新的社会体制，既有利于资本主义新生产力和生产方式的发展，又保留着强大的维护封建主义、以个体农业为基

础的旧的生产力和生产方式。在这样的社会条件下,决定了两种相互并存、相互矛盾、相互冲突的社会意识和社会文化的新旧交错和复杂变化。其实,中国百年的民主革命,从根本上讲,也就是要努力推进这种新旧的冲突,推动新思想和新文化的从弱到强、由小到大的发展,不断冲击旧思想、旧文化的控制,以至最后将维护这种旧思想、旧文化的社会基础("半殖民地、半封建"的旧政权)彻底摧垮。必须承认,任何新旧事物的交替,都必须经历长期复杂的矛盾冲突,才能最终达到"从量变到质变"的飞跃。同时,还必须指出,思想、文化的演变要比社会体制的演变更加复杂、缓慢。中国的传统思想和文化中,不仅包含其与封建社会体制直接相连的关系,还包含作为一个民族长期发展的文化积淀和传统审美情趣的影响。这些文化的积淀和审美情趣,往往与一个民族的精神、感情有紧密的关系,往往成为应该加以继承、发展和发扬的"民族性"的基质。对思想文化领域的新旧矛盾和交替,不能简单采取社会革命的方式,而应在服从大多数人民的长远利益和意愿的前提下进行又继承、又发展的"创新"。这种"创新"本身就是一个逐渐改变、逐渐积累、逐渐演变的过程。在这个过程中常常一部分群众较快地接受了新的事物,一部分群众(在一定的阶段还可能占较大的比重)还习惯旧的事物。继承、发展和"创新",就是既承认现状,又立意改变现状的辩证统一的历史进程。

二、因此,近百年中国音乐文化的发展,出现了同欧洲音乐文化很不相同的"两种音乐文化(即一种是慢慢在变化着的原有的传统音乐文化,另一种是在西方音乐文化影响下所产生的新音乐文化)同时并存,又相互矛盾、冲突、交融的特征"。关于这一点,我在1991年出版的《中国现代音乐史纲(1949—1986)》的"序言"中,就曾提出:"在民主革命时期,我国音乐文化的发展是以传统的民族、民间音乐和19世纪末以"学堂乐歌"为启基的"新音乐"同时并存、各自发展为其特征的。在本时期这特征基本上仍保持着。这可能是我国近现代音乐文化的发展有别于西方各国的一个标志……

"在民主革命时期,我国民族、民间音乐的演变和发展基本上处于一种自发、分散的状态,而在社会主义时期,由于得到政府的大力支持以及新文艺工作者的重视和介入,它们的演变和发展是在有领导、有计划的全面改革方针下进行的。它们一方面仍保持着各自的基本特色,另一方面与新文艺、新音乐在艺术上的交融汇合不断深化,它们还作为一种具有深厚影响的传统因素促进了"新音乐"的各种形式不断民族化的发展。"

必须看到,近百年来,中国各种传统音乐在新的时代和社会生活的冲击下,也确实在缓慢地发展、演变。它们也应该与中国的新音乐文化同属于中国近代音乐文化发展的范畴。但是,中国传统音乐的各个品种,由于种种原因,特别在19世纪的后半叶及20世纪的前半叶,它们基本上仍是作为传统形式的保存者发挥其社会作用。它的发展、演变,主要是依靠艺人们为了适应社会变革,以及谋取自身生存的要求所做的"改良"(这

是当时的提法)，而且多数是艺人们自发地进行的。在这近百年间，也曾有人企图对这些传统的音乐形式进行较大的改革（如京剧、秦腔等传统戏曲剧种就曾进行过“现代时装戏”的尝试，40年代以袁雪芬为代表的“雪声越剧团”还进行过运用新的创作的方式和运用管弦乐伴奏的尝试等）。但是，从整体讲，当时这些改革的尝试只是极个别的、一时的，而且后来都因种种实际问题(观众的欣赏习惯、演出的成本和票房价值等)难以解决而未能坚持。推动艺术品种演变、发展的根本动力，是时代和社会生活的新的要求。

中国的这些传统音乐作为传统文化的保存者，它们除了仍然保持着满足人民群众原有审美情趣的作用外，也对中国新音乐的发展(包括对其他文化艺术的发展)具有不可忽视的深远而潜在的影响。这种影响不仅有助于使源于西方文化影响而产生的中国新音乐艺术的发展不断加强与人民群众的联系，还有助于使这些外来的艺术品种不断朝着“民族化”的方向变化，从而很快在中国的土地上生根、发芽、开花、结果。任何艺术品种，如果不能在新的时代和社会生活的要求下进行从内容到形式的根本改造，它就只能作为一种传统文化的保存者继续立足于人民群众的文化生活中发挥其影响，它们不可能成为代表新时代意义的文化的体现者。当然，对传统艺术形式的继承是前提，而对传统艺术形式的发展、创新(也就是“改造”)是需要有一个相当长期的、艰苦努力的实践过程，它比引进一种新的艺术形式要困难得多。

到目前为止，为了建设具有中国特色的现代音乐，我们的方针是立足于努力发展新音乐文化同时加深对保存继承传统文化的工作和谨慎地改造传统文化的工作，以达到对这两种音乐文化的相互交融和渗透加快发展。当然这方面还有许多问题有待解决，还有很长的路程需要今后继续去努力。

三、20世纪初，中国新式教育所产生的“学堂乐歌”逐渐成为推动中国近代新音乐产生和发展的最初的基础。这种新的音乐形式，从一开始就作为中国新式学校教育的一个组成部分而被纳入中国近代新文化的总潮之中。而中国传统音乐的各个品种，由于种种原因，特别在19世纪的后半叶及20世纪的前半叶，它们基本上仍是作为传统形式的保存者发挥其社会作用，而且在开始的一段时间，它并没有被纳入中国新文化的发展总潮之中。而20世纪初产生的中国“学堂乐歌”，尽管最初它是选用日本或欧美的曲调加以填词的学校歌曲，尽管它的演唱方式、记谱方法等都是采取了与中国传统音乐不同的欧洲音乐体制，但当人们通过选用的外国歌调填上新写(而不是简单的“译词”)的、反映当时中国社会现实和人民思想愿望的新词演唱时，它就已经作为中国新型音乐教育的集中体现的一种方式为中国人民所接受，并在中国人民的社会生活中发生了相当广泛的影响。它理所当然地成为当时中国音乐文化的“主角”出现在中国的历史舞台上。因此，有些人粗暴地将中国的“学堂乐歌”污蔑为“杂种歌曲”、“假洋鬼子”，

或扣以“欧洲中心论”的帽子，这种言论、这种认识，都是不客观和不全面的。正像在当时逐渐发展起来的“洋学堂”，它确实是主要吸取欧洲（包括日本的“东洋”）的学校教育经验办起来的，与我国原来的“私塾”和“科举”那套封建教育制度有着根本性质的区别的。但是，恰恰正是这些当时还被旧的统治势力不太瞧得起的“洋学堂”适应了中国社会改革的政治要求、适应了发展中国新文化的要求，成为当时中国“新学”的一个相当重要的组成部分。

欧洲音乐在其发展过程中，曾依附欧洲基督教和封建宫廷的统治长达近千年，尽管后来欧洲各国均相继实现了资本主义共和统治，但欧洲音乐受上述社会因素的影响仍很深。应该说基督教传入中国的历史也并不算短，而且中国还存在自己的独特的宗教音乐（如道教、佛教音乐等）传统。但是，由于它们大多与中国近代社会的改革、与中国新文化的发展处于基本隔绝的状态，因此它们都没有像“学堂乐歌”那样给予后来整个中国音乐文化的发展如此重大的影响。因为，尽管当时这种新型音乐主要是建立在欧洲音乐的体制上，我们的前辈还是根据我国的国情，有鉴别地去学习欧洲音乐的有用经验，创造真正符合中国特点、符合中国实际需要的新型音乐。中国的“学堂乐歌”是中国近代音乐历史上最广泛的一次按照“又继承、又发展”规律进行的艺术“创新”。

四、中国的音乐教育（包括普通音乐教育、专业音乐教育在内）是中国近代音乐文化建设和发展的主力军、“火车头”。中国的近代音乐文化（特别是近代新音乐文化）的建设和发展，从一开始就与中国的音乐教育的建设和发展具有极密切的关系。这是中国近代音乐文化发展同欧洲近代音乐文化发展的重大区别之所在。中国音乐教育的发展既是中国近代音乐文化发展的主要基地，又是中国近代音乐文化的活动中心、实验中心（如在20世纪20—30年代的北京、上海，40年代的重庆、延安、南京、上海）。中国近代的职业音乐家，其主力（无论从数量上、质量上讲）都是挂职于学校的教师所兼任。这就决定了中国的近代音乐创作、音乐表演、音乐理论研究，几乎都是这些音乐家教学之余的“业余活动”，都是直接、间接为国家培养新音乐人才所服务的。“为人生而艺术”的艺术思想，“教育救国”、“音乐救国”（包括后来的“为政治服务、为工农兵服务”）的思想，是中国音乐家从事这些活动的基本出发点。而真正“自由的”音乐家在中国是难以生存的，“为艺术而艺术”思想的影响是微弱的。这种状况的产生，从根本上讲，是整个社会的政治和经济的条件所决定的，不是哪一个政党所能定得了的，更不是哪一个个人说了可以算数的。

另外，从音乐教育体制讲，中国当时的音乐教育体制，基本上是取法于欧洲，这也是当时的客观条件所决定的。但在实际执行的过程中，我们的前辈还是尽可能根据当时的中国国情，采取了对中西文化“兼收并蓄”的方针，适当加进了对中国传统音乐的

学习。这样一种新型的中国音乐教育体制，就是中国音乐家和教育家在当时历史条件下为发展中国新式音乐教育的一种主动的选择，并在它的基础上逐步开辟了建设中国音乐文化的新路。这些都已为中国大多数文化工作者和音乐工作者所接受，并已成为中国近百年音乐发展的无法改变的历史事实。尽管过去确有少数中国新文化工作者一度存在对原有传统文化的落后面看得过重、对借鉴西洋的积极意义估计过高的缺点。但我们必须首先承认，在当时，学习西洋还是一种立志改革的进步的表现。在当时的条件下，如果将中国的文化和音乐的建设仅仅立足于我国原有传统文化的基础之上，那就实际上意味着是历史的倒退。这种见解当时并非不存在，只是没有为大多数文化、音乐工作者所接受而已。后来，在抗日战争所带来的"文化大普及"、"音乐大普及"的影响下，音乐的教育体制、音乐创作、音乐表演、音乐理论研究等方面都有了显著的发展，对继承传统的认识和实践也比过去有了突出的新的要求和新的提高。

五、中国近百年音乐文化(包括音乐教育、音乐创作、音乐表演、音乐理论研究、音乐出版等)的发展过程本身，是一个反复不断地向西方音乐文化深入学习和反复不断地向我国传统音乐深入学习，在艺术思想和艺术方法上不断大胆探索、创新的过程。例如在音乐的基本理论上，我们从一开始就接受了西方积累了近千年的有关多声思维的理论体系和整套的创作技法经验(和声、复调、曲体、配器等)，这一切确实与我国传统的建立在单声思维的理论体系和主要采取基本曲调变头、换尾、加花衍变的创作方法有很大的差别。要接受新的，就不可避免要改变某些旧的，否则就谈不上是改革和创新了。客观的事实是，当我国的音乐工作者在接受西方的音乐理论体系和创作经验的过程中，逐渐感觉到单纯照搬欧洲音乐那一套不完全适用来表现中国独特的审美情趣和特殊风格的问题，因而又不断自发地对这些西方的经验进行种种所谓"民族化"实验。同样，在建设和发展中国近代音乐文化的过程中，面对我国长期积累的悠久丰富的民族传统音乐遗产，许多音乐工作者逐渐认识到决不可能将它们统统抛弃不顾，相反总是会有意无意地从中吸收一切对今天还有用的艺术素材(如丰富多彩的民间音调、富于鲜明特征的民族乐器的音色、亲切生动的艺术形式和艺术技巧等等)，给予贯穿现代思维的、"推陈出新"的改造和发展。这就是一种艺术上大胆创新的表现。这是一种为了创造中国民族的、现代的"新"，而改变我国传统的"旧"和欧洲18、19世纪的"旧"的演变。一方面在反复不断地继承、学习，一方面又在反复不断地改造、创新，这就是反映在中国近百年音乐文化发展过程中"中与西、新与旧"的"辩证法"。

当然，任何学习和创新要取得积极的成果，都必须建立在正确的目的和正确的选择(时机的选择、内容的选择、方法的选择等)基础上。从音乐文化事业的建设讲，其最终目的还是要使它在人民社会生活中发挥其应有的积极作用，推动社会的进步和历史

的前进，同时也要使它在人类的文化艺术、人类的精神文明的发展中起不断促进和不断更新的作用。这是判断人们对其学习和创新时所做的“主动选择”是否正确的试金石。回顾我国这近百年音乐文化的发展，可以说我们绝大多数音乐工作者都是为了我国的民主自由和独立富强，为了培养新一代人才的全面健康发展，以及为了我国文艺、音乐事业的不断提高和繁荣，几十年如一日地刻苦钻研业务，不计报酬地埋头创作、研究、教学，满腔热情地为人民演唱、演奏、指挥、教学、辅导。事实证明，这些不断融合中西两种音乐文化的近百年中国音乐，无论是其作品和理论研究，或是其表演和教学等，都是经受了历史和人民群众的考验的。对今天的绝大多数音乐工作者、音乐爱好者，以及一般的音乐听众来讲，对那些主要源自我国传统音乐的新作（如刘天华的《病中吟》、阿炳的《二泉映月》等）还是觉得比原封不动的传统音乐文化显得更亲切、更接近；同时，客观事实又证明，新的社会生活和新的教育体制已经促使他们逐渐习惯、喜爱了那种既体现中国民族特色，又是创造性运用欧洲多声音乐创作技法创作的新的中国音乐作品（从沈心工的《黄河》、李叔同的《春游》，一直到聂耳的《义勇军进行曲》、黄自的《长恨歌》、冼星海的《黄河大合唱》、江文也的《台湾舞曲》、马思聪的《思乡曲》等等）。对大多数中国的音乐听众和千千万万中国的年轻学生来讲，他们绝不会由于作曲家在创作中运用了源自欧洲的创作技法（主要指和声、对位、曲体、配器等）而不承认它们是中国作品。相反，他们似乎对这些民族化的中国多声作品，比那些完全是传统的中国作品更能引起艺术审美上的共鸣。这些历史的事实，不管那些外国人喜欢不喜欢、承认不承认，中国音乐文化的发展，总是首先沿着中国人民的需要和喜爱的方向继续向前进的。

六、另外，由于过去长期的社会动乱、长期的经济落后，决定了在中国近代新音乐的创作以各种声乐体裁的创作取得了最广大的社会影响和最突出的成就。不可否认，声乐创作在反映现实生活和反映时代的要求方面，具有很大的优越性。声乐创作在联系群众方面、在普及音乐知识和音乐修养方面，也具有其他艺术形式所不可替代的重要性。特别是中国近代的音乐家绝大多数持有鲜明的民族感情和爱国立场，他们自然地将声乐创作作为自己对祖国、对人民深厚感情的主要联系方式，他们在创作中基本上一直自觉地遵循“现实主义”的方向。因此，说在20世纪的前五十年中国音乐基本处于“以声乐为主”时代的说法还是有根据的。即使在中华人民共和国建立后，客观的条件有了极大的改变，对中国这样一个拥有五十六个民族、十几亿人口的大国来讲，发展声乐创作仍然是一项不可忽视的领域。

当然，肯定“以声乐为主”这一现象，丝毫不意味着要对器乐创作（包括像古琴独奏、各类室内乐等主要是提供少数人自娱与欣赏的音乐品种在内）的发展和提高要有所轻视，更不能有意无意地加以排斥。相反，这方面的工作也丝毫不能放松。尤其值得

重视的是，在中国近代的器乐创作的发展过程中，中国的作曲家在不同程度上自觉地对西方经验的“民族化”的探索，和对待民族器乐创作进行“现代化”的有益探索。这些创作的探索（也可以说是一种在“继承传统”基础上的“创新”）尽管在近代这百年过程中起步比较晚，所取得的成果还不够丰富。但这是中国作曲家在这方面做了一个好的开端，他们所遵循的艺术思想和所取得的实际经验，都为中国现代音乐创作的发展奠定了值得珍惜的、有益的基础。总的讲，我国各类器乐创作发展比较缓慢的问题还没有得到根本解决，相反在认识上对合奏形式的试探还存在一定的“急于求成”的问题，对加强各类小型器乐独奏、重奏创作的工作还做得不够全面丰富，还无法达到将整个器乐演奏事业推向普及和将我国民族器乐的演奏水平扎实提高的发展需要。

七、在音乐创作中运用什么技法，是应完全由作曲家以他对作品的内容、思想、感情的表达方式和他个人的审美情趣所决定的。在中国近代音乐创作发展中，已经露出各种不同的作曲家的不同认识和探索，这些都应该给予恰当的肯定。但是，归根结底，运用什么创作技法，并不是艺术创造的根本目的，更不是表明作品艺术成就高低和优劣的主要标志。不管运用什么技法和经验，都应是为了更好地表现作品的思想内容，表达作者对时代、对现实的感情与追求，都应以尽可能不违背大多数音乐听众的审美情趣为条件的。对有些作品的评述，还应根据当时的客观条件来考虑。如将没有带钢琴伴奏的声乐作品都斥为“不够水平”，甚至对创作这些作品的作曲家都视为只是一些会写旋律的“歌曲作者”（而不能称为“作曲家”）。这倒是出于一种“学院派”的、不实事求是的片面的认识。特别对声乐创作，能否写好符合作品内容要求的生动的旋律，有时还正是决定这首作品能否取得成功的根本条件。根据这百年的成功和失败的实践经验证明，艺术家从事艺术创作的目的，总是为了要使自己写出的作品为人们所理解、接受、喜爱，并给人们以美的享受，使自己所从事的艺术实践能更好地在社会生活中或艺术本身的发展中发挥积极的作用。这一点，不仅从以聂耳、冼星海为代表的革命音乐家的创作中得到证实，而且从赵元任、黄自、江文也、马思聪等直接接受过西方音乐教育熏陶的“学院作曲家”的创作中也得到了证实。

八、总的讲，近百年来，在中西两种不同音乐文化反复不断地交流、碰撞和相互渗透的交融过程中，中国的音乐文化以崭新的面貌成长壮大了。在这近百年间，中国音乐的发展也呈现了类似欧洲音乐发展由“以声乐为主”逐步过渡到“声乐、器乐并重”的现象。这种“以声乐为主”的现象，不仅出现在紧密结合政治斗争的条件下，如“学堂乐歌”、“工农革命歌曲”、“根据地的音乐”，一直到“抗日救亡歌咏运动”和抗战时期“国统区”和“抗日民主根据地”及“解放区”的群众音生活中，也出现在以学院为主的音乐生活中。在这个创作思想的影响下，无数作曲家自觉为各阶层的群众创作出无数优秀的

群众歌曲、抒情歌曲、艺术歌曲以及各种形式的合唱音乐作品，并成为中国近代音乐宝库中的最大分量的优秀遗产。到目前为止，各类声乐创作仍然是中国广大群众最便于接受的音乐。应该说，我们在这方面所取得的成绩是相当突出的，并积累了不少宝贵的经验。关于这一点绝不能妄自菲薄。但是，在近十年来，我们恰恰在这个领域存在问题比较多，群众总觉得能够提供给他们咏唱的好歌太少。因此，我们仍应对声乐创作的发展予以充分的重视。尤其对与广大群众和广大青少年关系最密切的群众歌曲、抒情歌曲、学校歌曲等方面的创作的发展，更应切实加强。

百年的历史在人类文化发展过程中仅是转瞬之间的片刻。因而，一方面可以说，在这样短促的时间里，我们所经历的变革和所取得的进展是相当可观的；但从另一方面讲，它的发展也呈现出一种“起步晚、底子薄、变化大、发展不平衡”的现象。这种现象也可说是一种必须加以正视的历史局限。对这不到百年所取得的成绩固然不要妄自菲薄，但更不能盲目乐观地估计过高。我们只能说，既然有了一个好的开端，就应该进一步努力去共创中国现代音乐文化发展的更加美好的未来！

附录　乐例目录索引

音响目录

01－01 《种大烟》
01－02 河曲民歌《提起哥哥走西口》
01－03 《矿工苦》
01－04 《洪秀全起义》
01－05 《引狼入室的李鸿章》
01－06 《苏武牧羊》
01－07 《满江红》
01－08 京韵大鼓《丑末寅初》(刘宝全唱)
01－09 传统苏州评弹唱腔介绍(A. 老陈调、B. 老俞调、C. 老马调)
01－10 苏州弹词《杜十娘》(蒋月泉唱)
01－11 苏州弹词《昭君出塞》(杨振雄唱)
01－12 京剧《卖马》(谭鑫培唱)
01－13 京剧《逍遥津》(高庆奎唱)
01－14 京剧《霸王别姬》(梅兰芳唱)
01－15 京剧《四进士》(周信芳唱)
01－16 京剧《荒山泪》(程砚秋唱)
01－17 评剧《杜十娘》(李金顺唱)
01－18 评剧《杜十娘》(白玉霜唱,唱词与前例基本相同)
01－19 越剧《祥林嫂》(袁雪芬唱)
01－20 辽南鼓吹《江河水》(根据原曲由鲁丁改编为双管独奏，民乐队伴奏)
01－21 河北吹歌《放驴》(杨元亨演奏)
01－22 《二泉映月》(二胡独奏、民乐队伴奏)
01－23 琵琶独奏《大浪淘沙》
01－24 广东音乐《旱天雷》
01－25 广东音乐《赛龙夺锦》
01－26 广东音乐《平湖秋月》
02－01 学堂乐歌《中国男儿》
02－02 学堂乐歌《勉女权》
02－03 学堂乐歌《祖国歌》

02 - 04　学堂乐歌《体操——兵操》
02 - 05　学堂乐歌《黄河》
02 - 06　学堂乐歌《送别》
02 - 07　学堂乐歌《春游》
03 - 01　工农革命歌曲《安源路矿工人俱乐部歌》
03 - 02　工农革命歌曲《五一劳动节》
03 - 03　工农革命歌曲《国民革命歌》
03 - 04　工农革命歌曲《工农兵联合歌》
03 - 05　工农革命歌曲《农会歌》
03 - 06　工农革命歌曲《少年先锋队歌》
03 - 07　工农革命歌曲《赤潮曲》
03 - 08　《问》
03 - 09　《五四纪念爱国歌》
03 - 10　《卖布谣》
03 - 11　《上山》
03 - 12　《教我如何不想他》
03 - 13　《西洋镜歌》
03 - 14　《老天爷》
03 - 15　《海韵》
03 - 16　《江上撑船歌》(30 年代赵元任演唱、小提琴与钢琴伴奏)
03 - 17　《可怜的秋香》
03 - 18　儿童歌舞剧《小小画家》中的“背书歌”
03 - 19　二胡曲《病中吟》
03 - 20　二胡曲《良宵》
03 - 21　《光明行》
03 - 22　《空山鸟语》
04 - 01　工农红军歌曲《红军纪律歌》
04 - 02　工农红军歌曲《横山上下来些游击队》
04 - 03　工农红军歌曲《共产儿童团歌》
04 - 04　工农红军歌曲《八月桂花遍地开》
04 - 05　《旗正飘飘》
04 - 06　《南乡子》
04 - 07　《点绛唇》
04 - 08　《春思曲》
04 - 09　《本事》

04 - 10　清唱剧《长恨歌》之二“七月七日长生殿”
04 - 11　清唱剧《长恨歌》之三“渔阳鼙鼓动地来”
04 - 12　清唱剧《长恨歌》之八“山在虚无缥缈间”
04 - 13　《冲锋号》
04 - 14　《大江东去》
04 - 15　《我住长江头》
04 - 16　《喜只喜的今宵夜》
04 - 17　《偶然》
04 - 18　《江城子》
04 - 19　《巷战歌》
04 - 20　《飘零的落花》
04 - 21　《长城谣》
04 - 22　钢琴曲《少年中国进行曲》(《中国组曲》终曲)
04 - 23　《静境》
04 - 24　《毕业歌》
04 - 25　《大路歌》
04 - 26　《铁蹄下的歌女》
04 - 27　《码头工人》
04 - 28　民乐合奏《金蛇狂舞》
04 - 29　《新编“九一八”小调》
04 - 30　《保卫马德里》
04 - 31　《日落西山》
04 - 32　《渔光曲》
04 - 33　《打回老家去》
04 - 34　《大刀进行曲》
04 - 35　《五月的鲜花》
04 - 36　《松花江上》
05 - 01　《武装保卫山西》
05 - 02　《八路军进行曲》
05 - 03　《抗日军政大学校歌》
05 - 04　《最后胜利是我们的》
05 - 05　《中国人》
05 - 06　《延安颂》
05 - 07　《故乡》
05 - 08　《秋水伊人》

05 - 09　《春天里》(袁牧之唱)

05 - 10　《游击队歌》

05 - 11　无伴奏合唱《垦春泥》

05 - 12　《嘉陵江上》

05 - 13　钢琴曲《牧童短笛》

05 - 14　管弦乐《晚会》

05 - 15　《游击军》

05 - 16　《在太行山上》

05 - 17　《夜半歌声》

05 - 18　《热血》

05 - 19　《只怕不抵抗》

05 - 20　《黄水谣》

05 - 21　《怒吼吧，黄河》

06 - 01　交响诗《苏武》

06 - 02　《你这个坏东西》

06 - 03　《古怪歌》

06 - 04　《跌倒算什么》

06 - 05　《山那边哟好地方》

06 - 06　《红豆词》

06 - 07　说唱性叙事歌曲《茶馆小调》

06 - 08　二胡曲《小花鼓》

06 - 09　管弦乐《台湾舞曲》

06 - 10　管弦乐《北京点点》"引子"及"第一曲"

06 - 11　钢琴曲《镰刀舞曲》(选自钢琴组曲《北京万华集》)

06 - 12　《生番四曲》之四"催眠歌"

06 - 13　《渔翁乐》(合唱)

06 - 14　小提琴曲《思乡曲》)

06 - 15　管弦乐《第一交响曲》第一乐章

06 - 16　《控诉》(男声独唱、钢琴伴奏)

06 - 17　《祖国大合唱》第一曲"美丽的祖国"

06 - 18　《彭浪矶》

06 - 19　《小提琴与中提琴的二重奏》第一乐章

06 - 20　钢琴曲《晓风之舞》

06 - 21　钢琴曲《中国民歌主题变奏曲》

07 - 01　《生产忙》

07－02　《绣金匾》

07－03　《行军小唱》

07－04　《让地雷活起来》

07－05　《打得好》

07－06　《团结就是力量》

07－07　《我们是民主青年》

07－08　《咱们工人有力量》

07－09　《南泥湾》

07－10　女声独唱、合唱、伴唱及乐队《凰歌》

07－11　《乘胜追击》

07－12　钢琴曲《花鼓》

07－13　《兄妹开荒》中的“雄鸡高声叫”

07－14　《翻身道情》

07－15　《白毛女》中的《太阳出来了》

07－16　《北风吹》

07－17　《十里风雪》

07－18　《进他家来几个月》

07－19　《刀杀我，斧砍我》

07－20　《他们要杀我》

07－21　歌剧《刘胡兰》中的《数九寒天下大雪》

[General Information]
书名=中国近现代音乐史　第三次修订版
SS号=12558858